

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PROCESSUS D'APPROPRIATION D'UN UNIVERS CHORÉGRAPHIQUE PAR
L'INTERPRÈTE EN INTERACTION AVEC LE CHORÉGRAPHE ET LE
RÉPÉTITEUR

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR
KLARA GARCZAREK

MAI 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie tout d'abord ma directrice de recherche, Nicole Harbonnier-Topin, de m'avoir guidée et accompagnée avec rigueur et intelligence tout au long de ma recherche.

Je tiens également à remercier les professeurs du Département de danse de l'UQÀM, notamment Marie Beaulieu et Andrée Martin, qui par la richesse de leurs enseignements et la finesse de leurs commentaires ont su stimuler ma réflexion, et ont contribué à la construction et l'évolution de mon sujet de recherche, à ses balbutiements.

Je remercie chaleureusement les quatre interprètes finissants de l'École de danse contemporaine de Montréal, Claudelle, Laurie-Anne, Marie-France et Alexandre, qui ont accepté de participer avec enthousiasme et dévouement à mon projet de recherche.

Merci à l'ensemble des étudiants du groupe de création d'avoir accepté ma présence quotidienne.

Un grand merci à Marie Béland de m'avoir généreusement ouvert une fenêtre sur son travail.

Je remercie aussi Hélène Leclair et Lucie Boissinot, de m'avoir fait confiance et de m'avoir ouvert la porte de l'École de danse contemporaine de Montréal.

À Patricia, pour la retranscription des entretiens bilans et la relecture de ce texte,
À Maud, pour sa précieuse amitié et pour m'avoir permis, indirectement, de faire des ponts entre la théorie et la pratique à travers une création chorégraphique,
À Nils, pour sa présence, son écoute, et son accompagnement à tous les niveaux,
À ma famille, qui même outre Atlantique me témoigne une présence bienveillante,
Mille fois, merci.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
LISTE DES FIGURES.....	ix
RÉSUMÉ.....	x
CHAPITRE I	
INTRODUCTION.....	1
1.1 Origine de l'étude.....	1
1.2 Évolution de la perspective de recherche.....	3
1.2.1 Les différents rôles et approches du danseur dans un processus de création.....	3
1.2.2 De l'appropriation de la matière gestuelle à l'appropriation d'un univers chorégraphique.....	5
1.2.3 Le rôle du répétiteur	6
1.3 But de la recherche.....	6
1.4 État de la question	7
1.4.1 Concepts-clés : origines étymologiques, tentatives de définitions.....	7
1.4.1.1 L'appropriation : entre absorption et adaptation.....	7
1.4.1.2 Acte d'interprétation : entre traduire et créer	8
1.4.2 Recension des écrits	10
1.4.2.1 Pratiques corporelles et pratiques langagières	10
1.4.2.2 Le temps de l'appropriation	12
1.4.2.3 La quête d'autonomie.....	14
1.5 Question de recherche	14
1.6 Méthodes de recherche.....	15
1.7 Limites et pertinence de l'étude	16

CHAPITRE II	
CADRE THÉORIQUE	17
2.1 La dimension interactive	18
2.1.1 La contagion intercorporelle	18
2.1.2 La communication.....	22
2.1.2.1 Point de vue d'une répétitrice	24
2.1.2.2 Le rôle des discours.....	25
2.1.3 Négociation des subjectivités	30
2.1.4 Nécessité de reconnaissance	32
2.2 La dimension créative : générer, transformer, (s)'imprégner	34
2.2.1 Les différentes configurations d'un processus de création	34
2.2.1.1 La configuration « reproduction par imitation »	35
2.2.1.2 Répondre à l'induction.....	36
2.2.2 L'adaptation à la demande	37
2.2.2.1 Origine et évolution du concept d'adaptation	38
2.2.2.2 L'adaptation, un processus d'équilibration de l'assimilation et l'accommodation.....	39
2.2.2.3 Activités créatrices	41
2.2.3 La répétition, un processus en continu	43
2.3 La dimension sémantique.....	44
2.3.1 La construction de sens	44
2.3.1.1 Le rôle de l'imaginaire	45
2.3.1.2 Incorporation et fiction.....	46
2.3.2 La distanciation et l'autonomisation	48
CHAPITRE III	
MÉTHODOLOGIE.....	50
3.1 Orientation épistémologique	50
3.1.1 Paradigme qualitatif	50
3.1.2 Point de vue d'inspiration phénoménologique.....	51
3.2 Collecte de données.....	52
3.2.1 Terrain de recherche.....	52
3.2.1.1 Sélection des participants.....	52

3.2.1.2 Contexte de l'École de danse contemporaine de Montréal	53
3.2.2 Modification de ma problématique et adaptation méthodologiques	54
3.2.3 Profil des participants.....	56
3.2.3.1 Profil des interprètes	56
3.2.3.2 Profil de la chorégraphe	56
3.2.3.3 Profil de la répétitrice.....	57
3.3 Outils de cueillette de données.....	58
3.3.1 Observation participante et captation vidéo	58
3.3.2 Journal de bord du chercheur	59
3.3.3 Journal de bord de l'interprète	59
3.3.4 Entretien d'explicitation de l'action vécue selon Vermersch (2004).....	60
3.3.5 Entretien bilan semi-dirigé.....	61
3.4 Analyse des données	62
3.4.1 Transcription des entretiens	62
3.4.2 Méthodes d'analyse des données	62
3.4.2.1 Théorisation ancrée (Paillé, 1994)	63
3.4.2.2 Méthode d'analyse des verbalisations relatives à des vécus (Vermersch, 2009)	65
3.4.2.3 Combinaison des deux méthodes	69
3.4.2.4 Le choix des catégories relatives aux déroulements chronologiques vécus par les interprètes	70
3.4.3 Analyse des vidéos.....	71
3.5 Considérations éthiques	72
CHAPITRE IV	
RÉSULTATS	73
4.1 Les défis du démarrage : entre excitation et insécurité.....	76
4.2 Les défis de l'interaction : entre guidage et frustration.....	78
4.2.1 Une relation d'échange avec la chorégraphe	78
4.2.2 Frustrations liées à des attentes	79
4.2.3 Tiraillement entre volonté de répondre à la demande et capacité physique d'y répondre.....	81
4.2.4 Le rôle de la répétitrice	83
4.2.4.1 Un guide à la présence constante... ..	83
4.2.4.2 ...et un miroir parfois rassurant, parfois confrontant.....	84

4.2.5 Gérer la collectivité.....	84
4.3 La nécessité de communication	86
4.3.1 Initiative de la chorégraphe : générer la base et sélectionner les propositions	86
4.3.2 Initiative de la répétitrice : contagion et gestes paraphrastiques.....	90
4.3.3 Validation et encouragements de la chorégraphe et de la répétitrice à l'égard des interprètes.....	92
4.4 La nécessité de l'exploration.....	93
4.4.1 Essayer : un acte d'exploration	93
4.4.2 Un apprentissage par exploration.....	94
4.4.3 Changement de posture : se placer en observateur	96
4.5 Les défis de la construction de sens autour de l'œuvre.....	97
4.5.1 Planter l'univers fictionnel.....	98
4.5.1.1 Les images de Marie	98
4.5.1.2 Émergence de sens par le biais de l'improvisation	99
4.5.2 La recherche et l'élaboration des intentions.....	100
4.5.2.1 Échange en groupe	100
4.5.2.2 Échange individuel avec Marie et/ou Hélène.....	103
4.5.2.3 Quête personnelle de sens	104
4.5.2.4 Le costume comme moyen d'incarnation du personnage.....	106
4.5.3 Quand l'outil de collecte de données devient outil d'appropriation et de réflexions.....	107
4.5.3.1 Outil d'appropriation de sens	108
4.5.3.2 Outil d'appropriation des corrections et d'auto-prescriptions	109
4.5.3.3 Outil de questionnement et de réflexions plus larges.....	110
4.6 Les défis de l'autonomisation	111
4.6.1 Quête d'autonomie.....	111
4.6.2 Distanciation	112
4.6.3 Adaptation pour soi.....	114
4.7 Les défis de la stabilisation de l'œuvre	117
4.7.1 Exploration par la répétition	117
4.7.2 La répétition... vers un automatisme?	119
4.7.3 La répétition... une perte?.....	119
4.7.4 La répétition... chemin vers l'interprétation?	120
4.7.4.1 La scène et ses modulations	122

CHAPITRE V	
DISCUSSION	126
5.1 Des moyens discursifs permettant l'appropriation.....	127
5.1.1 Une fonction relationnelle et affective comme moteur créatif.....	127
5.1.2 Une fonction d'élaboration de sens à la base de l'émergence du geste et du déploiement de l'univers fictionnel et chorégraphique.....	128
5.1.3 Une fonction de réflexivité collective	129
5.2 L'auto-appropriation de l'œuvre	130
5.2.1 Enjeux de la création collective et de l'auto-appropriation	130
5.2.2 Autonomie d'action et pouvoir d'agir.....	133
5.2.3 Activité réflexive par le biais des outils méthodologiques	135
5.3 Les étapes du processus d'appropriation.....	136
5.3.1 Un modèle d'appropriation en dix étapes	136
5.3.2 Mise en parallèle entre le modèle établi et la représentation personnelle des interprètes	142
CHAPITRE VI	
CONCLUSION	146
6.1 Résumé de l'étude	146
6.2 Pertinence, limites et ouvertures possibles.....	148
APPENDICE A	
GUIDE DES THÈMES DE L'ENTRETIEN BILAN SEMI-DIRIGÉ.....	152
APPENDICE B	
EXTRAITS D'ENTRETIENS BILAN SEMI-DIRIGÉ	153
APPENDICE C	
SYSTÈME DES INFORMATIONS SATELLITES DE L'ACTION VÉCUE (VERMERSCH 2004) REVISITÉ	155
APPENDICE D	
CODIFICATION ET CATÉGORISATION.....	156
APPENDICE E	
EXTRAITS DES DÉROULÉS TEMPORELS.....	159

APPENDICE F	
EXTRAITS D'ANALYSE VIDÉOS	163
APPENDICE G	
FORMULAIRE DE CONSENTEMENT DES INTERPRÈTES	165
APPENDICE H	
FORMULAIRE DE CONSENTEMENT DE LA CHORÉGRAPHE ET DE LA RÉPÉTITRICE.....	169
APPENDICE I	
FORMULAIRE DE CONSENTEMENT DES NON-PARTICIPANTS	173
APPENDICE J	
TABEAU CLAUDELLE (JOURNAL DE BORD)	176
BIBLIOGRAPHIE	177

LISTE DES FIGURES

Figure

Page

Schéma récapitulatif du CHAPITRE IV- RÉSULTATS 125

RÉSUMÉ

La présente étude s'est attachée à mieux comprendre le processus d'appropriation d'un univers chorégraphique par l'interprète, en interaction avec le chorégraphe et le répétiteur.

Cette recherche qualitative se veut d'inspiration phénoménologique. Elle s'appuie sur le témoignage du vécu de quatre finissants de l'École de danse contemporaine de Montréal lors du processus de création de la pièce *Vie et mort de l'élégance* de Marie Béland, avec la répétitrice Hélène Leclair, en mai 2012.

L'analyse des données a été effectuée selon la méthode de théorisation ancrée telle que définie par Paillé (1994) et la méthode d'analyse des verbalisations relatives à des vécus de Vermersch (2009).

Les résultats de l'étude ont permis de mettre en lumière les dimensions corporelles et discursives, et notamment le rôle des discours, comme moyens d'appropriation de l'univers chorégraphique, mais aussi de l'univers fictionnel. Les résultats ont aussi mis en exergue les défis de l'interaction, et spécialement l'importance, pour l'interprète, de recevoir la reconnaissance du chorégraphe et du répétiteur. D'autre part, les outils méthodologiques de l'étude se sont avérés devenir des outils d'appropriation pour les danseurs. Enfin, cette investigation a permis d'identifier la présence d'étapes inhérentes au phénomène de l'appropriation, inter-reliées et superposées, s'échelonnant sur toute la durée du processus chorégraphique et au delà.

Par cette étude, nous souhaitons aussi encourager la recherche en pratique artistique et permettre une meilleure compréhension de la complexité et de la richesse du métier d'interprète en danse contemporaine.

Mots clés : Danse contemporaine, interprétation, appropriation, univers chorégraphique, interaction.

CHAPITRE I

INTRODUCTION

1.1 Origine de l'étude

Comment devenir sujet de ses danses ou plus simplement jouir du jeu des altérations de son geste au contact réel et imaginaire de celui d'autrui. Qu'est-ce qui implique en effet de « saisir » ou de comprendre le geste d'autrui, d'« enseigner » son geste à autrui? [...] « Prendre » le geste d'autrui, c'est inévitablement prendre une part essentielle de ce qui l'accompagne. C'est accéder, pour un moment donné, à l'attitude ou au rapport au monde qui fabrique lentement la posture d'un individu, travailler à s'altérer, [...] à s'articuler, se reconfigurer, se rêver ou se jouer autrement (Launay, 2001, p. 94).

Cette citation a (r)éveillé en moi le profond désir de comprendre. Que se joue-t-il dans une relation chorégraphe/interprète, de la passation d'un geste, d'un mot, d'une phrase, d'une image, à sa réception, son imprégnation, son appropriation? Qu'est-ce qu'implique pour l'interprète de « prendre une part essentielle de l'autre »? Comment il « altère », il « s'altère », il se « reconfigure », se (re)« joue » autrement? Que signifie alors « devenir sujet de ses danses » (*Ibid.*)?

Je relie cet intérêt à une sorte de fascination chez moi, et depuis de nombreuses années, pour ce qui se trame dans une interaction entre deux personnes, dans une intime proximité. Comment s'influencent-elles, se contaminent-elles? Que prend-on d'autrui en soi et pour soi, et comment cela résonne en nous, parfois très longuement? Ainsi, en tant qu'interprète, j'ai toujours été interpellée, de manière très intuitive, par le processus que je nomme *appropriation*, qui se réalise selon moi au sein du dialogue chorégraphe/interprète, autrement dit, au sein d'un dialogue entre deux individus, deux histoires, deux imaginaires, deux intimités, deux corps... un

« dialogue de corporéité à corporéité¹ » (Vellet, 2001, p. 89).

Par ailleurs, je constatais que peu de recherches universitaires en danse portaient sur l'interprétation mais surtout, très peu d'entre elles traitaient (vraiment) du processus d'appropriation. En fait, lorsqu'il était abordé, j'avais l'impression qu'il me manquait quelque chose pour l'appréhender dans toute sa complexité. Souvent d'ailleurs, il est mentionné comme étape plutôt que comme processus du travail de création chorégraphique, comme nous le verrons un peu plus loin. À l'UQÀM, seul le mémoire de Lamirande (2003) porte spécifiquement sur l'appropriation. D'inspiration phénoménologique, son étude traite du « sentiment d'appropriation vécu par l'interprète² dans une œuvre ouverte » (*Ibid.*), autrement dit dans une œuvre mouvante, ne comportant pas de forme fixée et définitive, puisque l'improvisation est au cœur de sa démarche artistique, ce qui n'est pas le cas du processus que j'ai observé³. Par ailleurs, Lamirande (2003) ne s'attache pas à la dimension relationnelle, dimension que je place quant à moi au centre de ma recherche.

Mon but premier, en lien au désir de compréhension exprimé plus haut, était donc de comprendre comment l'interprète s'approprie la matière gestuelle du chorégraphe⁴. Mais, bien que le processus d'appropriation soit resté le cœur de mon investigation, l'objet même de cette appropriation s'est élargi face à la posture de la chorégraphe et des interprètes au sein du processus de création observé.

1.2 Évolution de la perspective de recherche

¹ Le mot corporéité est préféré à celui de « corps », pour parler d'une corporéité dansante au sens où l'entendent Fortin et Newell (2008) : « La corporéité met donc l'accent sur le corps humain dans toute sa complexité biologique et psychologique avec tous ses processus culturels » (p. 92). Et par ailleurs, « la corporéité se pense comme une ouverture, comme un carrefour d'influences et de relations; elle est le reflet de notre culture, de notre imaginaire, de nos pratiques et d'une organisation sociale et politique. Le terme " corporéité " [...] entend traduire une réalité mouvante, mobile, instable, faite de réseaux d'intensités et de forces » (Perrin, 2006, p. 102).

² Chantal Lamirande elle-même.

³ Pour plus de détails sur mon terrain de recherche, se référer au point 1.6 et au Chapitre III-Méthodologie.

⁴ J'utilise le genre masculin pour parler du chorégraphe (sans aucune discrimination mais uniquement pour alléger le texte) sauf quand je me réfère à Marie Béland, la chorégraphe du processus chorégraphique de mon terrain de recherche.

En construisant ma problématique initiale, j'ai choisi, sans m'en rendre compte, un angle de vue restreint, si bien que je me suis vite retrouvée limitée. Ce n'est qu'une fois sur le terrain que j'ai constaté que la chorégraphe, Marie Béland, ne démontrait aucune matière gestuelle aux interprètes mais que ces derniers la généraient eux-mêmes. En fait, actuellement, bon nombre de chorégraphes en danse contemporaine invite l'interprète à s'investir dans la création de la matière gestuelle et chorégraphique de l'œuvre. Il me paraît donc nécessaire, dans un premier temps, de faire le point sur les différents rôles endossés par le danseur lors d'un processus de création et sur les différentes approches qu'il est susceptible de rencontrer en studio.

1.2.1 Les différents rôles et approches du danseur dans un processus de création

Fortin et Newell (2008) identifient quatre rôles au danseur, déterminés par sa relation avec le chorégraphe : l'exécutant, l'interprète, le participant et l'improvisateur. L'exécutant correspondrait à la forme plus traditionnelle de la danse, comme le ballet classique. Le rôle principal du danseur serait alors de reproduire les mouvements en suivant la demande du chorégraphe (p. 91). L'interprète⁵ est quant à lui caractérisé par son rôle de médium entre le chorégraphe et le public. Une plus grande liberté lui serait accordée dans l'interprétation de la gestuelle générée par le chorégraphe. De plus, sa conscience somatique et son expérience corporelle seraient particulièrement éveillées et sollicitées (*Ibid.*). Le participant lui, utiliserait l'improvisation et des exercices de composition. Son expérience vécue, intellectuelle et perceptuelle serait sollicitée lors de la création (*Ibid.*). Enfin, l'improvisateur privilégierait la composition spontanée, il occuperait une posture de

⁵ Dans le texte, je privilégie le terme « interprète » pour parler du danseur, mais il est à noter que je ne me réfère pas spécifiquement au rôle défini par Fortin et Newell (2008). « En parlant d'interprète plutôt que de danseur, le milieu de la danse contemporaine contourne les connotations négatives et certains stéréotypes et valorise du même coup l'artiste. » (Leduc, 2007, p. 23). Par ailleurs, le genre masculin est utilisé sans aucune discrimination mais uniquement pour alléger le texte.

co-créateur et incarnerait l'œuvre (*Ibid.*). Cette catégorisation peut paraître limitative, mais comme le rappelle Fortin et Newell (2008), ces rôles ne sont pas figés. Ils répondent aux problématiques de l'autonomie, de la subjectivité ou encore de l'identité dans un processus chorégraphique (*Ibid.*). Le danseur endosse d'ailleurs bien souvent plusieurs rôles. En effet, si le rôle de l'exécutant est loin de la réalité vécue par l'interprète en danse contemporaine, ce dernier revendiquera certainement les aspects des trois autres rôles à savoir : la médiation avec le public, un certain degré de liberté dans l'interprétation de la gestuelle du chorégraphe, un certain degré d'improvisation et de composition spontanée, une conscience somatique et une expérience vécue, intellectuelle et perceptuelle accrue, ainsi que le sentiment d'incarner l'œuvre.

Levac (2006) définit quant à elle deux approches qui déterminent le degré de participation sollicité chez l'interprète dans un processus chorégraphique : l'approche directive et l'approche incitative. Par l'approche directive, le danseur apprend et reproduit le matériel gestuel du chorégraphe. Cette dynamique, comme celle décrite par Launay (2001), place le chorégraphe dans le rôle de l'émetteur (« enseigner ») et l'interprète dans le rôle du récepteur (« saisir »), impliquant une forme de « reproduction par imitation » de la part de l'interprète qui incorpore la gestuelle du chorégraphe. Pour Levac (2006) « très tôt, cependant, ce dernier retourne la communication en exécutant les mouvements, en incarnant la chorégraphie » (p. 46), et peut-être alors en devenant « sujet de ses danses » (Launay, 2001, p. 94)? En effet, l'échange entre le chorégraphe et l'interprète est qualifié, par Levac (2006), comme étant « dynamique » (p. 47), dans le sens où l'un et l'autre s'influencent durant tout le processus. Le chorégraphe peut, par exemple, se laisser inspirer par l'« énergie » ou la « façon de saisir le matériel » du danseur (*Ibid.*, p. 46).

L'approche incitative, peut quant à elle être située à un degré semi-dirigé ou ouvert et « plonge le danseur dans la recherche brute et la production de matière gestuelle » (*Ibid.* p. 47). Ainsi, « les indications évocatrices ou générales de l'approche ouverte et celles, plus définies, de l'approche semi-dirigée incitent le

danseur à générer du mouvement » (*Ibid.*). L'interprète utilise alors l'improvisation et crée des séquences gestuelles selon les paramètres et les indications proposés par le chorégraphe. L'approche incitative se retrouve de plus en plus dans la façon de travailler ces dernières années en danse contemporaine et notamment à Montréal.

1.2.2 De l'appropriation de la matière gestuelle à l'appropriation d'un univers chorégraphique

Nous l'avons vu, l'interprète en danse contemporaine d'aujourd'hui occupe souvent une place de collaborateur, voir même de co-créateur, au sein du processus de création. Il s'implique dans l'élaboration même de l'œuvre et propose son propre contenu, soumis toutefois au jugement du chorégraphe qui a généralement le dernier mot sur sa création. Si mon questionnement de départ portait uniquement sur l'appropriation de la matière gestuelle du chorégraphe, suite à l'investigation de mon terrain de recherche, il a pris un autre tournant, plus englobant et plus en phase avec le mode de création actuel : l'appropriation de l'**univers chorégraphique**⁶, c'est-à-dire de l'univers créé spécifiquement pour une pièce, par le chorégraphe mais aussi par l'interprète et par la rencontre de ces deux entités dans l'espace de création. L'univers chorégraphique englobe donc les qualités de mouvements, la théâtralité, les personnages, la scénographie, les costumes, la dramaturgie, le sens de l'œuvre, les relations fictionnelles, les interactions, le rapport à soi et aux autres, etc. Qu'implique alors, pour reprendre l'expression de Launay (2001), de « saisir » l'univers chorégraphique, de se l'approprier?

En outre, si l'interprète génère sa propre matière gestuelle, et plus encore, ses propres états de corps, en lien à la demande du chorégraphe, cela ne signifie pas qu'ils soient déjà appropriés. Il ne suffit pas qu'ils viennent de lui pour qu'ils soient automatiquement et nécessairement porteurs de sens. À ma connaissance, cet aspect que l'on pourrait qualifier d'auto-appropriation, n'a pas été développé dans les

⁶ Dans le chapitre III- Méthodologie, je reviendrai plus spécifiquement sur ce qu'a impliqué ce changement dans la construction méthodologique de l'étude.

diverses recherches en danse et écrits spécialisés.

1.2.3 Le rôle du répétiteur

D'autre part, j'avais la forte intuition, avant même mon changement de perspective de recherche, que le répétiteur⁷ jouait un rôle fondamental dans le processus d'appropriation de l'interprète et que le dialogue, envisagé par ailleurs davantage comme une interaction, était finalement double : chorégraphe/interprète et répétiteur/interprète. Je remarquais aussi que très peu de recherches en danse mentionnent le travail du répétiteur et qui plus est, le rôle fondamental qu'il joue dans le cheminement d'appropriation d'un univers chorégraphique par l'interprète. Dans son étude portant sur l'action du répétiteur dans un processus de création, la répétitrice Michaud (1996) définit une part de son rôle comme suit : « lorsque je dirige l'interprète je lui rappelle la direction vers laquelle nous avançons, je délimite son champs d'action [...] je lui indique différents repères, mais aussi je le motive à trouver ses propres références intérieures, ses « repères secrets ». » (p. 54). Leduc (1996), quant à elle, souligne l'importance du rôle de la répétitrice qui tient une posture d'œil extérieur, de soutien et de stimulateur : « la répétitrice observe comment mon corps agit, comment il prend le mouvement et, par ses observations dites, elle soulève des questionnements, suggère d'autres façons de faire, souligne des détails et surtout, met en évidence le travail accompli et à faire. » (p. 29). Mon intuition a rapidement été confirmée lorsque j'ai constaté la place essentielle occupée par la répétitrice dans le processus de création observé.

1.3 But de la recherche

Au regard de ces constats, le but de cette recherche est donc de développer une

⁷ J'utilise le genre masculin pour parler du répétiteur (sans aucune discrimination mais uniquement pour alléger le texte) sauf quand je me réfère à Hélène Leclair, la répétitrice du processus chorégraphique de mon terrain de recherche

meilleure compréhension du processus d'appropriation d'un univers chorégraphique par l'interprète, au sein d'un processus de création et en interaction avec la chorégraphe et la répétitrice. Je souhaite, pour ce faire, observer ce qui se joue pour l'interprète dans le travail de production de la corporéité au sein de ces interactions. Puis, d'autre part, il s'agira de nommer, expliquer et comprendre ce que l'interprète s'approprie et par quels moyens il y parvient.

1.4 État de la question

Afin de mieux cerner les concepts clés au cœur de mon étude, je m'attacherai à en donner les origines étymologiques et à tenter de les définir. Je ferai à cette occasion un succinct état des lieux sur la question de l'interprétation. Je procéderai ensuite à une recension des écrits sur le concept de l'appropriation, afin de situer mon travail dans le champ de la recherche en danse et d'exposer quel sera mon angle de vue.

1.4.1 Concepts-clés : origines étymologiques, tentative de définitions

1.4.1.1 L'appropriation : entre absorption et adaptation

L'**appropriation**, du latin *appropriato* « assimilation par l'organisme », désigne étymologiquement l'« action par laquelle les actions pénètrent dans l'organisme » (CNRTL⁸). Si l'appropriation renvoie à l'idée d'une assimilation organique de la matière, elle ne se limite pas à cette seule fonction. L'appropriation sous-tend aussi l'idée de « faire sien » et implique alors nécessairement l'action de transformer, en soi, ce qui est assimilé, autrement dit de le digérer. Dupuy (1992) exprime cette idée par une métaphore biologique :

⁸ Centre national de ressources textuelles et lexicales : <http://www.cnrtl.fr/>.

[...] nous ingurgitons une chose du dehors, que nous transformons, comme notre corps transforme les aliments, pour n'en garder que les nutriments et rejeter le reste. Cette chose absorbée est soumise à un métabolisme qui la transforme comme se transforme avec elle ce qui la contient. Cette transformation est plus que le résultat, elle est inhérente à la chose même, elle est un de ses buts (dans Bossatti, 1992, p. 91).

La définition lexicographique de l'appropriation renvoie quand à elle à la notion d'adaptabilité et de propriété: « action d'adapter quelque chose à un usage déterminé » et « action d'en faire sa propriété » (CNRTL). À la lumière de ces définitions, que signifierait alors absorber et transformer un univers chorégraphique? S'adapter à un univers chorégraphique? Est-ce se l'approprier?

1.4.1.2 Acte d'interprétation : entre traduire et créer

Selon Paillé (2011), « l'origine du mot *interpréter* en allemand (Encyclopédie Universalis) renvoie au fait de s'approprier pour soi [...]. Il s'agit du passage d'un univers de sens inconnu (ou obscur) à un univers de sens familier ou plausible, par lequel advient la compréhension » (p. 43). Cette définition me semble intéressante à relever pour deux raisons. La première est que le concept d'interprétation est défini ici par le fait même de « s'approprier pour soi ». Cela m'amène donc à penser que l'appropriation serait inhérente à l'acte d'interprétation. Interpréter impliquerait alors nécessairement une appropriation en soi et pour soi. La deuxième raison est que, l'interprétation nécessite la compréhension. De ce fait, on ne peut passer à côté de la notion du sens. L'interprétation du latin *interpretari*, se définit d'ailleurs par le fait de « donner un sens » (CNRTL) et je préciserais même, par le fait de créer un sens.

Dans le domaine artistique, interpréter c'est « jouer un rôle ou un morceau de musique en traduisant de manière personnelle la pensée, les intentions d'un auteur ou d'un musicien » (CNRTL). Le rôle de l'interprète sous-tend donc aussi l'idée d'une forme de traduction de la pensée du chorégraphe. Ainsi pour Dupuy (1992), l'interprète est « un conducteur de courant, un traducteur de pensée, un passeur

d'énergie » (dans Bossati, 1992, p. 97). À l'instar de Dupuy (1992), selon Huyn-Montassier (1992) :

[...] le corps de l'interprète est donc le lieu de ce double renvoi : il met en forme, il est ce par quoi le texte chorégraphique devient lisible, accède au sens. Il signifie l'écriture du chorégraphe. Dans le même temps, il signifie son imaginaire propre, son intimité, son être profond. Il se signifie lui-même. L'interprétation est un acte de signification, une production de sens, et le corps est ce lieu d'élaboration unique et magique de la forme par une intériorité vivante (Huyn-Montassier 1992, p. 10).

Gravel (2012) soulève un paradoxe dans le discours de Huynh-Montassier (1992) pour qui l'interprète est à la fois « créateur au service d'un autre » (p. 11), producteur de sens mais aussi « transit vivant » (p. 13), « lieu de passage » (Gravel, 2012, p. 19). Un paradoxe qui est peut-être révélateur de la complexité de la posture et du vécu du danseur dans un processus de création. L'interprète, en effet, est un médium et se situe toujours « entre » : « entre le chorégraphe et son texte, entre lui-même et ce qu'il donne à voir » (Louppe, 2005, p. 132). Entre traduire (le sens) et produire (un sens).

Par ailleurs, comme le suggère le terrain de recherche investigué, le danseur génère sa propre matière gestuelle, ses propres états de corps en lien à la demande du chorégraphe, ce qui suggère une circulation qui ne soit pas à sens unique. L'interprète est inspiré et inspire le chorégraphe. Il s'agit là d'une communication interpersonnelle à la fois verbale et non-verbale. Comme le souligne Mappin (2000): « in the dance studio, communication between participants in the choreographic creative process happens on many levels and in various forms » (p. 23). Considérant ces faits, **l'interaction** me paraissait être la notion la plus appropriée pour parler de « l'action réciproque qu'exercent entre eux des êtres, des personnes ou des groupes » (CNRTL). Et c'est bien de cet acte de réciprocité que j'envisage l'émergence de l'appropriation d'un univers chorégraphique.

Ainsi, par la recherche de traduction, par la quête de sens, autant que par

l'investissement dans l'écriture même de la « matière œuvre », l'interprète serait dans une démarche active de production, de transformation, d'appropriation de l'univers chorégraphique sans cesse en devenir.

1.4.2 *Recension des écrits*

1.4.2.1 *Pratiques corporelles et pratiques langagières*

Plusieurs écrits spécialisés en danse s'attachent à mettre en avant les pratiques corporelles et langagières inhérentes à la transmission et à l'apprentissage en danse. Ainsi, l'appropriation est souvent envisagée comme appropriation du geste dansé, transmis par le chorégraphe.

Dans sa thèse⁹, la sociologue Faure (1998) effectue un rapprochement entre les processus d'appropriation et d'incorporation du métier du danseur. Dans la continuité, *Apprendre par corps* (2000) est une étude sociologique dans laquelle elle s'attache, entre autres, à définir les modalités sociales et langagières de l'incorporation et de l'appropriation à l'œuvre dans les cours de danse. Faure (2000) y revisite notamment la conception de l'incorporation de Pierre Bourdieu, qui s'appuie selon elle sur une phénoménologie du corps, un corps capable d'apprendre hors conscience et hors langage grâce aux dispositions déjà acquises, par le senti, par mimétisme et par implication (Faure, 2000). Elle démontre ainsi que le processus d'incorporation n'est pas seulement de l'ordre d'une communication inter-corporelle inconsciente, mais qu'il ne peut se passer de pratiques sociales et langagières. Dans un cours de danse, la relation professeur/élève est alors autant intercorporelle qu'intersubjective. Le professeur démontre la phrase gestuelle et l'accompagne d'indications verbales pour permettre d'en faciliter l'appropriation par l'élève (*Ibid.*). Ainsi, nous l'avons

⁹ *Les processus d'incorporation et d'appropriation du métier de danseur. Sociologie des modes d'apprentissage de la danse "classique" et de la danse "contemporaine"* (Faure, 1998).

vu, dans un cours de danse et dans le cadre d'un apprentissage, les dimensions du « faire » et du « dire » participent à faciliter l'appropriation de l'élève.

Dans sa thèse, Vellet (2003) se penche quant à elle sur l'usage et la fonction des discours tenus *in situ* par la chorégraphe Odile Duboc dans un contexte de transmission. Le but de cette recherche est de comprendre en quoi et comment ces discours contribuent à l'émergence du geste dansé et à ses nuances qualitatives. L'appropriation singulière du geste serait permise, selon Vellet (2003), grâce à la transmission matricielle, c'est-à-dire par la recherche de l'essence du geste (la genèse), au moyen du langage verbal, permettant ainsi l'accès aux nuances qualitatives du geste poétique. Elle l'oppose à la transmission mimétique qui aliènerait la singularité de l'interprète en le réduisant à la simple reproduction de la forme, et le limiterait ainsi dans l'appropriation du geste dansé :

Nous différencions la transmission matricielle d'une transmission mimétique. La transmission matricielle contient les éléments à la source du mouvement qui conditionnent les manières d'engager et de produire le geste (et que nous avons précédemment nommés « élément de la profondeur »). La transmission mimétique est de l'ordre de la répétition du geste, d'un identique qui ne conserverait que les formes et les caractéristiques résultantes (éléments que nous avons précédemment nommés « de surface »). La transmission matricielle permettrait d'accéder à ce qui fonde le mouvement alors que la transmission mimétique en resterait à la saisie de la figure (Vellet, 2003, p. 215).

Harbonnier-Topin (2009) remarque que, dans un contexte d'apprentissage, « amener l'élève à capter la dynamique interne d'un mouvement, à en comprendre les gestes fondateurs, font qu'il n'est plus dans la copie d'une forme extérieure à lui, mais bien dans une intégration qualitative qui prend sens » (p. 111). À travers son étude sur les interactions professeur/élève dans la classe de danse contemporaine, Harbonnier-Topin (2009) se penche sur les activités de communication inhérentes à l'apprentissage de la danse : la dimension corporelle (actes dansés), qui renvoie à la configuration « reproduction par imitation », et la dimension discursive (actes de

paroles), qui renvoie aux indications verbales du professeur (*Ibid.*, p. 85). La communication entre chorégraphe et interprète, et j'ajouterais entre interprète et répétiteur, est donc autant verbale que non-verbale :

Words, of course, play a role in the interplay between choreographer and dancer, notably, in the classical encounter in which the choreographer « gives-notes » after a rehearsal run-through or performance. Yet just as it is often said that the essence of dance defies articulation in words, so too much of the dialogue be seen as proceeding on a largely non-verbal basis (Mappin, 2000, p.14).

Ces activités de communication apparaissent jouer un rôle central dans le processus d'appropriation de l'interprète dans la mesure où elles lui permettent, entre autres, de l'orienter dans ses propositions chorégraphiques et dans sa manière d'interpréter la partition dansée.

Par ailleurs, il y a dans la transmission, une part d'incontrôlable, un mouvement de circulation subtile, relevant de l'ordre du « frôlement » (Launay, 2001, p. 87) et se réalisant parfois à notre insu. On peut alors supposer qu'une part de l'appropriation se fait à un degré plus ou moins conscient.

Je développerai davantage la place des discours ainsi que le rôle fondamental de la communication verbale et non-verbale comme moyens d'appropriation d'un univers chorégraphique dans le chapitre II- Cadre théorique.

1.4.2.2 Le temps de l'appropriation

Lamirande (2003) se tourne notamment vers la littérature du théâtre afin d'étudier la manière dont les comédiens investissent un rôle à jouer. Sont alors succinctement exposées les approches des metteurs en scène Barba (1995), Grotowski (1971) ou encore Jovet (1954), pour qui l'apprentissage d'un rôle repose sur des principes physiques et un entraînement intensif (Lamirande, 2003, p. 2). Ces metteurs en scène préconisent, selon Lamirande (2003), ce qu'elle nomme un « laisser-faire », survenant à la suite de l'apprentissage d'un rôle par le comédien et permettant « que

le rôle s'installe en lui-même au moment opportun » (*Ibid.*). Elle rapproche la notion de « laisser-faire » à l'appropriation (*Ibid.*). En effet, le temps de « gestation » (*Ibid.*, p. 9) semble être un élément essentiel du processus d'appropriation. Selon Lamirande (2003), Levac (1993) considère que l'appropriation a lieu entre « le temps d'apprentissage et le temps des représentations » et que « le phénomène continue à se modeler au fil des prestations ainsi qu'à travers les différentes fluctuations vécues par les interprètes » (Lamirande, 2003, p. 3). Dans le même ordre d'idée, pour Leduc (1996) la danse se dépose dans un premier temps (celui de l'apprentissage?) à la surface de la peau avant de pénétrer dans les pores (d'être appropriée?). Ainsi, il semblerait que Leduc (1996) envisage l'appropriation comme le résultat d'un processus. Ce processus correspondrait pour elle à la longue et indispensable période de répétition menant et permettant l'appropriation : « il vient un temps où l'interprète doit plonger dans la chorégraphie pour y reconnaître et s'approprier les détails du mouvement, pour trouver en lui la signification du geste et la sensation juste. C'est un long processus, un parcours qui prend du temps, de la réflexion et un entendement du corps » (Leduc, 1996, p. 17). Cela m'amène à me demander si l'appropriation, plus qu'une étape ou que le résultat d'un processus, ne serait pas le processus lui-même?

Dans ces divers exemples, la phase d'apprentissage, qui serait première à la phase d'appropriation, semble correspondre à l'apprentissage par l'interprète, de la matière chorégraphique issue d'une transmission de la part du chorégraphe. Dans le cas d'un processus dans lequel il n'y a pas ou peu de transmission de matière gestuelle, à quoi correspondrait alors cette phase? Serait-ce la phase d'apprentissage de la matière gestuelle générée par l'interprète lui-même? En outre, comme nous venons de le suggérer, peut-on considérer que l'appropriation ne survienne pas après, mais qu'elle soit comprise dans la phase d'apprentissage de la matière gestuelle, que cette dernière soit transmise par le chorégraphe ou générée par l'interprète? Peut-on envisager que l'appropriation fluctue du premier au dernier jour de studio, et même au-delà, pour reprendre l'idée de Levac (1993, dans Lamirande, 2003)?

1.4.2.3 La quête d'autonomie

Beaucoup de praticiens associent l'appropriation à une forme de distanciation avec le chorégraphe. En effet, pour Dupuy (1992), l'appropriation est un « détournement » (dans Bossatti, 1992, p. 97). Selon lui, « il faut peut-être des interprètes qui dérangent, qui bousculent les formes, qui ne fassent pas sagement ce qui est demandé » (*Ibid.*) mais qui, il semblerait, trouvent un moyen de « détourner » (*Ibid.*) (transformer, adapter?) la proposition pour la faire devenir leur. Leduc (1996), quant à elle, semble chercher à se mettre à distance du chorégraphe pour affirmer son autonomie. Ainsi, elle explique devoir se « détacher du joug du chorégraphe, pour sortir du nid et voler de [ses] propres ailes » (p. 19) et « trouver sa place dans l'œuvre » (*Ibid.*, p. 17). Selon Vellet (2003), le processus d'appropriation « permet à l'interprète de construire une autonomie non pas esthétique mais d'action, un pouvoir d'agir est construit par le danseur. Il ne s'agit pas d'être la chorégraphe - mimétisme, recherche d'unicité, fusion - mais d'être soi-même en s'appropriant la façon dont la chorégraphe est soi-même dans le mouvement dansé » (p. 243).

1.5 Question de recherche

À la lumière de ces constats, ma question de recherche est la suivante : **dans une interaction entre chorégraphe et interprète et répétiteur et interprète, comment l'interprète en danse contemporaine s'approprie-t-il l'univers chorégraphique?**

Quatre sous-questions s'y rattachent et permettent de mieux définir mon orientation et mes objectifs de recherche :

- Quels sont les moyens mis en œuvre par le chorégraphe et par le répétiteur pour faciliter l'appropriation de l'univers chorégraphique, du point de vue de l'interprète?
- Comment l'interprète adhère ou non à ces moyens?

- Comment l'interprète s'approprié la matière gestuelle qu'il génère lui-même au sein d'une interaction chorégraphe/interprète?
- Qu'est-ce que l'interprète s'approprié de l'univers chorégraphique créé au sein de cette double interaction?

1.6 Méthodes de recherche

La présente étude est de nature qualitative et d'inspiration phénoménologique. Elle s'inscrit dans un paradigme post-positiviste. Cette méthode de recherche apparaissait la plus appropriée dans la mesure où, en tant que chercheuse, je « tente d'établir une interaction avec les participants à l'étude afin de dégager une compréhension riche et crédible du sens que les participants donnent au phénomène étudié » (Mucchieli, 1996, p. 153), l'appropriation d'un univers chorégraphique dans notre cas. Ainsi, la collecte de données a été réalisée auprès de quatre interprètes finissants de l'École de danse contemporaine de Montréal au sein d'un processus de création avec la chorégraphe Marie Béland et la répétitrice Hélène Leclair, au printemps 2012. Les répétitions ont été enregistrées sur support vidéo. Des entretiens d'explicitation de l'action, selon Vermersch (2004), ont été réalisés avec chaque interprète au cours du processus, ainsi qu'un entretien semi-dirigé faisant office de bilan, réalisé quant à lui au terme des représentations. Les interprètes ont, en outre, tenus un journal de bord sur leur pratique. Les données collectées, de type ethnographique, ont été analysées grâce à la méthode de théorisation ancrée de Paillé (1994) et la méthode d'analyse des verbalisations relatives à des vécus de Vermersch (2004), tandis que les captations vidéos m'ont principalement servies à recueillir le verbatim et la nature des activités. L'intégralité des outils de collectes et les étapes de l'analyse seront détaillées dans le chapitre III- Méthodologie.

1.7 Limites et pertinence de l'étude

Cette étude n'est pas une étude exhaustive sur les modalités de l'appropriation d'un univers chorégraphique. D'inspiration phénoménologique, elle porte exclusivement sur l'expérience vécue de quatre interprètes en danse, dans un processus de création donné. Par ailleurs, la création a été réalisée dans un cadre scolaire et les interprètes sont finissants; ce sont de jeunes pré-professionnels en début de carrière.

Nous avons dans ce chapitre succinctement abordé l'appropriation comme étant un processus fondamental du travail de l'interprète en danse. J'espère ainsi, par cette étude et par l'angle de vue adopté, contribuer à une meilleure connaissance du phénomène d'appropriation d'un univers chorégraphique. En outre, en plaçant l'interprète au cœur de mes préoccupations, je souhaite contribuer à la recherche sur une profession encore trop peu reconnue.

CHAPITRE II

CADRE THÉORIQUE

Dans le précédent chapitre, la recension des écrits nous a permis de faire le point sur l'état de la question de recherche, à savoir la question de l'appropriation d'un univers chorégraphique par l'interprète en interaction avec le chorégraphe et le répétiteur. Dans le chapitre suivant, il s'agira de se pencher sur les théories d'auteurs de différents champs de connaissance (sociologie, psychologie, philosophie, communication entre autres) et d'en dégager des concepts clés, afin d'élaborer un cadre théorique à notre problématique de départ et à partir duquel les résultats de l'étude seront discutés.

Nous nous attacherons, dans un premier temps, à la dimension interactive et aborderons les phénomènes de contagion, en passant par la communication et les discours ainsi que par les enjeux relationnels. Puis, nous nous attarderons sur la dimension créative et aborderons plus en profondeur les différents contextes de création, ainsi que les différents procédés mis en place par le chorégraphe et le répétiteur pour faciliter l'appropriation de l'interprète et sur ceux mis en place par l'interprète pour s'approprier l'univers chorégraphique (adaptation, répétition, etc.). Enfin, nous nous pencherons sur la dimension personnelle, de l'importance de la construction du sens et de la place de l'imaginaire, à la nécessité d'une émancipation de la part de l'interprète vis-à-vis du chorégraphe.

2.1 La dimension interactive

Comme énoncé dans l'introduction, j'envisage l'appropriation d'un univers chorégraphique comme une émergence au sein d'une interaction entre chorégraphe/répétiteur et interprète.

L'interaction « recouvre des phénomènes disparates qui vont de la coordination sensorimotrice des comportements de deux ou plusieurs individus, à la constitution d'une intersubjectivité, en passant par la communication verbale et non verbale » (Mesure et Savidon, 2006). Pour commencer, nous nous pencherons sur les phénomènes de contagion intercorporelle avant d'aborder la communication verbale et non verbale ainsi que la place et la fonction des discours dans la dimension interactive.

2.1.1 La contagion intercorporelle

Dans le cas d'une interaction qui inclurait une transmission, de chorégraphe à interprète, on retrouve l'idée de quelque chose qui se fait malgré soi. Louppe (1997) évoque des « contagions mystérieuses » (p. 17), quasiment incontrôlables, se passant au-delà du palpable, du saisissable. Pour le chorégraphe Lamoureux, « la rencontre avec l'autre semble procéder de la magie, un accord tacite a lieu : on sent quelque chose, une possibilité de projection, une impulsion de désir » (Lamoureux, cité dans Roquet, 2009, p. 129).

Launay (2001) quant à elle, associe ce phénomène d'intercorporéité, qu'elle nomme aussi « contagion intercorporelle », à un « processus d'induction pouvant aller jusqu'à la transe » (p. 95). Cette dernière expression contient l'idée d'une transmission, induisant un ou des effets d'une corporéité sur une autre corporéité. Il est donc question d'une contamination (au sens positif), d'une « empreinte », qui voyagerait « d'un corps à l'autre » selon l'expression de Louppe (1994, p. 16). L'interprète doit alors saisir, absorber, s'imprégner du geste transmis. Il s'agit là

d'un phénomène d'imprégnation, presque inconscient, agissant entre deux corporéités : celle du chorégraphe et celle de l'interprète. Pour Harbonnier-Topin (2009), « l'imprégnation constituerait une formulation permettant d'inclure ensemble les phénomènes d'empathie et de résonance » (p. 302), dont nous allons parler dans un instant.

Godard (2008) évoque des phénomènes de « contagion gravitaire » ou encore d'« empathie kinesthésique » (p. 239) pour rappeler l'importance de l'organisation gravitaire et ses modifications sur l'expressivité du geste, sur ce qu'une personne met en jeu dans l'expérience de son mouvement (Vellet, 2003). L'empathie est un terme ambigu souvent confondu avec sympathie¹⁰. Le terme empathie est réapparu au XIX^e siècle avec les romantiques allemands sous l'appellation « *einfühlung* » qui désignait « un processus de communication intuitive avec le monde, opposant à la connaissance rationnelle de l'univers un mode de connaissance subjectif » (Brunel et Martiny, 2004, p. 2). Aujourd'hui le terme « *einfühlung* » est utilisé au sens de « compréhension inter-humaine » (*Ibid.*, p. 3). Les phénomènes empathiques se retrouvent très fréquemment dans toute forme d'interaction. Ils se présentent sous trois formes : l'empathie de pensée (représentations à la base de l'intersubjectivité), l'empathie d'affects (affects à la base de la contagion émotionnelle) et l'empathie d'action (échoïsation mimo-gestuelle à la base de l'intercorporalité) (*Ibid.*, p. 14). Selon Brunel et Martiny (2004), trois voies sont associés à tous phénomènes empathiques. À l'empathie de pensée est associée la chaîne discursive (à prédominance verbale) qui a une fonction informative; à l'empathie d'affect est associée la chaîne perceptive (à prédominance non-verbale, vocale et kinésique), prédisposée à l'expression émotionnelle; et enfin, à l'empathie d'action est associée

¹⁰ Le mot « empathie » a d'abord été emprunté aux Grecs et avait autrefois le sens de « souffrir avec ». (Brunel, Martiny, 2004, p. 2). Pour la distinction : « L'empathie consiste à se mettre à la place de l'autre sans forcément éprouver ses émotions, comme lorsque nous anticipons les réactions de quelqu'un; la sympathie consiste inversement à éprouver les émotions de l'autre sans se mettre nécessairement à sa place, c'est une contagion des émotions, dont le fou rire peut être considéré comme typique » (Berthoz, Jorland, 2004, p. 20).

une voie « qui laisse place au processus de synchronie interactionnelle (dite d'échoïsation/identification) au phénomène de l'intercorporalité (*Ibid.*). Il existerait alors trois dimensions reliées à ces phénomènes d'empathie : une dimension active correspondant à des opérations mentales (observer, écouter, percevoir, discerner, saisir, comprendre, interpréter, etc.), une dimension passive laissant place à des phénomènes de résonance, de contagion émotionnelle, de perte de soi momentanée, d'imagination intérieure, etc., tous teintés d'affectivités, et une dimension motrice à la fois active et passive (*Ibid.*). Cette dernière dimension « évoque des mouvements corporels, effectués en synchronie avec l'autre, tels mimer, imiter, copier, échoïser qui témoignent de l'existence d'un système affectivo-kinesthésique capable de faciliter l'échange et le décodage de signaux entre les partenaires d'une interaction » (*Ibid.*, p. 15). C'est la notion de *mimésis*¹¹.

Il est difficile de parler d'empathie sans évoquer les notions d'intersubjectivité et d'intercorporalité. En effet, l'empathie est conçue « comme processus essentiellement interactif, empreint de réciprocité, fait d'intercorporalité et d'intersubjectivité » (*Ibid.*, p. 15). Dans ses Méditations cartésiennes, Husserl (1929-1994), considère « l'*empathie* » comme le processus à la base de l'intersubjectivité (Brunel et Martiny, 2004, p. 3), l'intersubjectivité étant considérée comme « le moyen de relier les personnes en les rendant sensibles au monde émotionnel de l'autre » (*Ibid.*, p. 3). De plus, pour mieux comprendre l'importance du corps dans la compréhension d'autrui peut-être faut-il revenir au concept d'intercorporalité de Merleau-Ponty (1945) : « l'intercorporalité réfère au croisement qui s'opère sourdement entre son corps et celui des autres par divers procédés inconscients dont celui de l'imitation, du mimétisme » (Brunel, Martiny, 2004, p. 12). Selon Deschamps (1995), « [...] parce que nous percevons les autres corps et que nous en saisissons les messages du dehors, à travers nos « yeux de chair », pour citer

¹¹ Du grec « mimésis », *mimésis* signifie « imitation ou représentation de la réalité » (Le petit Robert, 2012). « Pour Platon, la mimésis était conçue comme une aptitude à fonctionner dans la sphère sociale et comme une des formes les plus importantes de l'interaction humaine » (Brunel et Martiny, 2004, p. 14).

l'expression de Merleau Ponty, [...] notre corps se trouve à soulever en nous-même toutes les rumeurs du monde, c'est-à-dire à faire écho aux « corps associés » que sont les autres » (p. 78). L'intercorporalité opèrerait donc à un niveau subconscient et constituerait la base du processus d'imitation (Merleau-Ponty, 1945; Dechamps, 1995; Brunel et Martiny, 2004).

Le phénomène d'écho, de résonnance d'un corps à l'autre, que nous avons rapidement évoqué en abordant l'empathie, est intéressant à soulever. Cosnier et Vaysse (1997) évoquent un « phénomène d'échoïsation » pour nommer les échanges interactifs, en « miroir », de type mimétique (mimiques, gestes, son, etc.) entre deux individus, essentiellement entre la mère et son bébé. Le phénomène d'échoïsation constitue alors « un procédé d'accordage affectif » (*Ibid.*, p. 19). Donc, « il y aurait ainsi par le biais d'une échoïsation corporelle, parfois visible, mais souvent subliminaire, une facilitation à la perception des affects d'autrui » (*Ibid.*).

Enfin, lorsque l'on parle de contagion intercorporelle, de phénomène d'imprégnation, d'empathie kinesthésique ou encore de phénomène d'échoïsation, cela ne ferait-il pas référence au phénomène décrit à propos de la découverte des neurones miroirs par Giacomo Rizzolatti en 1986? Ces neurones s'activent automatiquement lorsqu'un individu fait une action, mais aussi lorsque cet individu observe quelqu'un effectuer la même action que lui. Ainsi, « les neurones miroirs permettent à notre cerveau de corréler les mouvements observés à nos propres mouvements et d'en reconnaître la signification » (Rizzolatti et Sinigaglia, 2008, p. 10). Il s'agit là d'un phénomène de « résonnance motrice » (Rizzolatti et al. 1996). Par exemple, en observant le chorégraphe démontrer un mouvement, l'interprète aurait une stimulation cérébrale dans les aires motrices correspondant aux actions qu'il est en train de regarder. Il peut alors avoir accès à la forme du mouvement et dans le même temps, comprendre l'action observée, en ressentir la dynamique corporellement (Gallese, 2005). Gallese (2005) propose, pour décrire ce phénomène, la notion de simulation intégrée (« embodied simulation ») qui correspond à un

« mécanisme fonctionnel automatique, inconscient et pré-réflexif dont la fonction est de modéliser les objets, agents et événements » (*Ibid.*, p. 41).

Ces phénomènes, il est vrai, semblent très proches de la notion d'imitation, à ceci près qu'ils opèrent à un niveau davantage inconscient. D'ailleurs, d'après Wallon (1970), il ne s'agit pas encore d'imitation :

Wallon inscrit l'imitation entre deux termes contraires : la fusion et le dédoublement (Wallon, 1970, p. 114). C'est ainsi que tous les phénomènes tels que la contagion, l'empathie, l'imprégnation, les conduites en écho, etc. qui ressemblent mais ne sont pas pour lui de l'imitation, appartiennent au premier terme de fusion mais constitueront néanmoins une préparation à l'imitation (Harbonnier-Topin, 2009, p. 93).

Dans la partie 2.2.1.1 de ce chapitre, j'aborderai plus spécifiquement la configuration « reproduction par imitation », retrouvée à des degrés plus ou moins importants dans les processus chorégraphiques.

2.1.2 La communication

La dimension communicationnelle est inhérente à toute interaction. La danse elle-même est communication. Étymologiquement, jusqu'au XVI^{ème} siècle, le terme *communication* se rapproche de celui de *communion*, terme plus ancien. Puis, *communiquer* inclut la notion de partage. À la fin du siècle, *communiquer* commence à signifier transmettre (une maladie par exemple). Fin XV^{ème} siècle, *communication* devient l'objet mis en commun, puis le moyen de mettre en commun (Winkin et Bateson, 1981, p. 14). En psychologie et en sciences sociales, la communication est définie comme le

[...] processus par lequel une personne (ou un groupe de personnes) émet un message et le transmet à une autre personne (ou groupe de personnes) qui le reçoit, avec une marge d'erreurs possibles (due, d'une part, au codage de la langue parlée ou écrite, langage gestuel ou autres signes et symbole, par l'émetteur, puis au décodage du message par le récepteur, d'autre part au véhicule ou canal de communication emprunté) (CNRTL).

Barbier (2004), quant à lui, décrit les activités de communication comme « des activités de mobilisation de signes dans une intention d'influence sur autrui » (p. 87 cité dans Harbonnier-Topin, 2009, p. 83). Ces signes correspondent en fait à de multiples modes de comportement : la parole, le geste, le regard, la mimique, l'espace interindividuel, etc. (Winkin et Bateson, 1981, p. 24). En effet, les dimensions corporelles et discursives de la communication sont intrinsèquement liées, comme nous le verrons dans cette première partie de chapitre. L'activité de communication entre chorégraphe/répétiteur et interprètes est donc un processus social qui se décline autant en actes dansés qu'en actes parlés.

La communication non verbale ne signifie pas toutefois une communication non langagière. En effet, l'« interaction conversationnelle suppose, à l'évidence la mise en jeu constante de subtils mécanismes para et extra-verbaux » (Cosnier, 1984, p. 5). On peut alors se demander comment la « mimo-gestualité » (*Ibid.*, p. 13) du chorégraphe ou du répétiteur peut s'avérer utile aux interprètes dans la compréhension du message. D'après Cosnier (1984),

La mimogestualité peut connoter (et elle le fait souvent, surtout par les mimiques) soit le contenu du discours en participant de manière attributive et/ou redondante à la constitution de l'énoncé, soit l'attitude des locuteurs par rapport à cet énoncé, assurant alors une fonction métacommunicative tout à fait essentielle (p. 13-14).

La mimogestualité a aussi un rôle moins officiel, toutefois intéressant à souligner. Elle est le véhicule de l'implicite et du non-dit. Ainsi,

[...] les dispositions psychologiques profondes du locuteur, ses intentions latentes, sont susceptibles de transparaître à son insu à travers ses postures, sa mimogestualité et concourent ainsi avec les autres informations visuelles (morphotype, vêtements, etc.) à induire chez l'allocutaire une impression permanente ou passagère qui influencera le cours de l'interaction (*Ibid.*, p. 14-15).

C'est notamment la raison pour laquelle une partie de la transmission, qu'elle soit gestuelle ou verbale, se fait à l'insu du chorégraphe et du répétiteur, à travers des « contagions mystérieuses » (Louppe, 1997, p. 17) comme évoqué dans la partie 2.1.1.

2.1.2.1 Point de vue d'une répétitrice

Selon Michaud (1996), la répétitrice¹², pour guider les interprètes et permettre l'émergence de l'œuvre, « doit exploiter les modalités verbales et non-verbales » (p. 55). Ainsi, « son mode d'intervention est hybride, il fait état de la présence de la parole, du vocal, du silence, d'une gestuelle paraphrastique, du toucher et du mouvement dansé comme éléments concourants » (*Ibid.*). La gestuelle paraphrastique est un élément intéressant à souligner car on le retrouve souvent au sein de l'interaction chorégraphe/répétiteur et danseurs. Michaud (1996) précise que par ce terme, nous désignons « les gestes qui viennent traduire ou accompagner le message dit, qui souvent l'amplifient ou l'explicitent » (*Ibid.*, p. 56), comme le ferait une paraphrase. Elle explique qu'en situation de « coaching », les mots ne suffisent parfois pas toujours à informer et renseigner l'interprète sur ce qu'il fait et ce qu'il doit faire. Instinctivement, elle mobilise son corps, que ce soit par empathie musculaire ou par engagement corporel plus volontaire et « explore les gestes dits *communicatifs* » (*Ibid.*, p. 57), c'est-à-dire le groupe de gestes qui « contribue au plan sémantique, à formaliser le contenu du message et à lui donner un sens » (Vaysse, 1995, p. 45). Ainsi, tous les paramètres comptent et sont susceptibles d'influencer la communication, que ce soit « le ton de la voix, le contenu de l'énoncé, l'exploitation de la proxémique¹³, la place tenue par le regard, la fréquence et la qualités des touchers dans le mode d'intervention » (Michaud, 1996).

¹² Il est à noter que le mode de communication du répétiteur, dont nous donnons certaines facettes dans cette section, s'applique aussi au chorégraphe.

¹³ La proxémique est « l'étude de la perception et de l'usage de l'espace par l'homme. » (Hall, 1968, dans Winkin, 1981, p.191). Elle est un *micro-espace dans les rencontres interpersonnelle*. » (*Ibid.*) La

2.1.2.2 *Le rôle des discours*

L'interaction entre chorégraphe/répétiteur et interprètes, ne peut se passer de pratiques discursives, dont la fonction principale est pragmatique. Nous allons tout de suite identifier les différentes fonctions du discours tenu dans un contexte de transmission en danse, avant de s'arrêter sur les effets perlocutoires de ces discours.

Les fonctions du discours

Dans sa thèse, Vellet (2003) s'attache à définir l'usage et la fonction des discours tenus *in situ* par la chorégraphe Odile Duboc dans une démarche de transmission de sa danse. Son but est ainsi de comprendre en quoi et comment ces discours contribuent à l'émergence du geste dansé et de ses nuances qualitatives. Elle identifie sept fonctions du discours tirées de ses observations (p. 107) :

- 1) Fonction technique
- 2) Fonction de genèse d'une poétique du mouvement
- 3) Fonction de spécification d'un métalangage
- 4) Fonction de régulation, d'appréciation, de guidage
- 5) Fonction d'organisation
- 6) Fonction de mémoire
- 7) Fonction d'installation de développement de la relation [chorégraphe/interprète et répétiteur/interprète, *ndla*]

On peut supposer que chacune de ces fonctions joue, à différents degrés, un rôle dans le processus d'appropriation de l'univers chorégraphique d'une pièce par l'interprète. Je ne m'attarderai pas ici à toutes les détailler. En revanche, j'aborderai davantage la

proxémique ne traite que de l'environnement (architecture, ameublement, utilisation de l'espace), contrairement à la kinésique qui s'attache à l'observation des détails gestuels et des mouvements corporels (*Ibid.*, p. 196).

quatrième fonction dans la section 2.2.2, pour observer l'importance du guidage et de la formulation d'encouragement vers les interprètes, ainsi que la deuxième fonction dans la partie 2.3.1, pour comprendre comment la dimension de l'imaginaire peut être envisagée comme productrice de forme, de dynamique, de texture mais aussi de sensation.

Toutefois, dans le cadre de la dimension interactionnelle, je tiens à m'arrêter sur la dernière fonction. D'après les observations de Vellet (2003), plusieurs paramètres entrent en jeu dans la fonction d'installation du développement de la relation :

- installer la situation : le chorégraphe (ou le répétiteur, *ndla*) se place physiquement, dans l'espace, par rapport au groupe d'interprètes, il annonce les tâches à accomplir, « les règles du jeu organisationnelles et de gestion du groupe » (p. 130).
- réguler la situation : la parole permet de poser et répondre aux questions des interprètes et du chorégraphe (ou du répétiteur, *ndla*). Les danseurs peuvent alors exprimer leurs difficultés ou incompréhensions, partager leur doute. Les discours permettent de gérer les tensions (*Ibid.*).
- définir un « ton » : les discours prononcés par la chorégraphe (ou le répétiteur, *ndla*) peuvent aussi participer à encourager ou provoquer les interprètes. Ils participent alors à créer une relation de complicité ou de distance (*Ibid.*).
- ne pas perdre celui qui est en difficulté : les discours permettent aussi de renforcer l'attention envers un interprète pour maintenir son activité, rechercher un engagement plus fort, « l'accrocher davantage par le relationnel » (*Ibid.*, p. 131).
- témoigner de l'intérêt à chacun ou chacune et de la disponibilité : une adresse individuelle à chacun devient aussi un prétexte pour s'adresser à l'ensemble du groupe, dans le but que tous les danseurs puissent se réapproprier les propositions, les corrections, etc. (*Ibid.*, p. 132).

Comme le précise Vellet (2003), il ne semble pas y avoir d'aspects spécifiques à la danse dans cette fonction, mais les pratiques discursives qui s'y réfèrent sont primordiales au « temps de la danse » (p. 133). En effet, « elles contribuent pour une part, par les aspects affectifs, psychologiques de confiance en soi, en l'autre, de prise de risque qui en découle à créer des conditions favorables et facilitantes (ou l'inverse éventuellement) à l'émergence des gestes dansés » (*Ibid.*).

Pour Michaud (1996), répétitrice, cette fonction semble être associée à des actions à la portée relationnelle et affective envers les interprètes. Elle se fait complice et confidente des interprètes, « témoin des hauts et des bas du processus » (p. 65). Par ailleurs, le répétiteur peut aussi apporter son soutien, tant moral que physique, reconforter et encourager un danseur en difficulté, par le ton de sa voix ou encore la qualité de son regard (*Ibid.*).

Les effets perlocutoires du discours

Vermersch (2007) reprend l'idée d'Austin (1970) qui suggère que « dire, c'est faire », autrement dit, que parler est un acte du corps et de l'esprit, produisant de ce fait, des effets ou des conséquences, visant un but, recherchant l'obtention d'un résultat. Austin (1970) a distingué les effets produits « en disant » (illocutoires) des effets produits « par le fait de dire » (perlocutoires). C'est sur ces derniers que Vermersch (2007) porte sa réflexion afin de mieux comprendre l'approche d'un praticien (dans les pratiques d'éducation, de psychothérapie, de politique, d'entretien d'explicitation, etc.), le locuteur, dans notre cas le chorégraphe ou le répétiteur, qui cherche à produire des effets sur son interlocuteur¹⁴, ici le danseur, « essentiellement par le biais de ce qu'il dit à l'autre et de ce qu'il dit en réponse à ce l'autre lui répond » (Vermersch, 2007, p. 1). Il identifie alors trois modes de production des

¹⁴ Vermersch (2012) insiste sur le fait qu'il est aussi important d'inclure, dans l'analyse des effets perlocutoires, les effets sur le locuteur lui-même, qui est « affecté par son propre discours que ce soit une parole intérieure ou proférée » (p. 5).

effets perlocutoires, mobilisant des types de causalité différents : demander, convaincre, induire (*Ibid.*, p. 8).

Demander

Demander consiste à inviter l'autre à agir, à produire une action matérielle et/ou mentale. Mais pour cela, il faut que la demande soit dans un premier temps, comprise, qu'elle soit réalisable et que l'interlocuteur soit consentant à l'accomplir (Vermersch, 2012, p. 272). Cela équivaut à la consigne, la recommandation formulée par le chorégraphe ou le répétiteur à un interprète. Par ailleurs, toute demande directe contient de nombreuses demandes indirectes. Selon Vermersch (2007), il est possible de « faire une demande directe, pour obtenir l'accomplissement d'actes que je ne demande pas, mais qui sont ceux que je souhaite vraiment que l'autre accomplisse. C'est-à-dire que le destinataire ne peut pas consentir à ce qui lui est demandé sans qu'il accomplisse en même temps quelque chose qui ne lui est pas explicitement demandé » (Vermersch, 2012, p. 274). Demander est un préalable, implicite ou explicite, à toute communication (*Ibid.*, p. 276). Mais si exprimer une demande est la condition nécessaire à la production d'actes qui y répondent, cela n'assure pas pour autant « le succès de l'intention perlocutoire » (*Ibid.*, p. 280). Plusieurs paramètres entrent en jeu (*Ibid.*, p. 272-273) :

- Il faut que le destinataire soit accessible et puisse entendre la demande du locuteur (*écart de destinataire*).
- Il peut y avoir un décalage entre la demande formulée par le locuteur et ce qu'il veut (*écart expressif*).
- Il peut y avoir un écart entre ce que le locuteur demande et ce que l'interlocuteur comprend de la demande (*écart d'intelligibilité*).
- Il faut que l'interlocuteur soit consentant à la demande du locuteur (*écart d'obéissance*).

- Il peut y avoir une difficulté dans l'exécution de la demande du locuteur par le destinataire, liée à la transposition du verbal à l'agir (*écart de réalisation agie*).
- Enfin, le destinataire peut réussir ou non à exécuter les actes demandés, ce qui détermine que la demande de l'interlocuteur soit satisfaite (*écart de réussite finale*).

Par ailleurs, un locuteur ne peut *demande* à l'autre de changer d'état, puisque ce dernier n'a pas de contrôle volontaire direct sur ses états internes, mais il peut éventuellement l'*induire* (*Ibid.*, p. 278).

Induire

L'induction « repose sur un effet de *résonance* entre ce qu'exprime le locuteur et ce que cela évoque [...] chez le destinataire. [...] Ce mode concerne essentiellement la sollicitation de ce qui est involontaire, de ce qui relève des *états internes*, qu'ils soient corporels, énergétiques, affectifs, motivationnels » (*Ibid.*, p. 251). En effet, un mot, une phrase, un discours prononcé par le chorégraphe ou le répétiteur et la manière dont il est prononcé va « éveiller une résonance » chez l'interprète, « va induire un effet » (*Ibid.*, p. 252). Un discours qui trouvera d'ailleurs correspondance « dans un nombre indéfini d'univers d'expérience issus de l'histoire de la biographie de chaque destinataire » (*Ibid.*, p. 253). Par exemple, Vermersch (2012) explique que, selon la technique spécifique de « neurolangage » de Masters (1997), « le simple fait de nommer de manière détaillée une partie du corps, son état, son ressenti, crée que la personne qui lit ou écoute la lecture, se met en relation plus ou moins sensible avec la partie correspondante dans son propre corps, son état, son ressenti, des situations associés » (Vermersch, 2012, p. 253). Cet exemple pourrait parfaitement s'appliquer à un chorégraphe ou un répétiteur qui chercherait à amener l'interprète à porter son attention sur une partie de son corps et éventuellement à modifier son ressenti, son état interne. Bien entendu, cette résonance se joue de

manière involontaire chez le destinataire, qui doit être consentant à ce que le locuteur lui tienne un discours inducteur (*Ibid.*, p. 256).

Convaincre

Convaincre passe par un processus de persuasion, par l'argumentation et le recadrage¹⁵, dans le but que l'autre « donne son assentiment » (*Ibid.*, p. 250), adhère, à ce que dit le locuteur, voir même change ou modifie sa croyance. Pour cela il faut le satisfaire, satisfaire son « appréciation subjective » (*Ibid.*). On ne peut demander à quelqu'un de changer de convictions ou de croyances, on peut seulement essayer de le convaincre ou de le persuader. On retrouve davantage la dimension persuasive dans les métiers de la vente ou dans les discours militants ou politique. Elle est donc moins pertinente dans le discours du chorégraphe ou du répétiteur adressé à un interprète.

Soulignons enfin que les causalités perlocutoires sont imbriquées les unes dans les autres en permanence, et que la compréhension de la demande est nécessaire à la réalisation de tout effet perlocutoire (*Ibid.*, p. 285).

2.1.3 Négociation des subjectivités

Il y a dans toute forme d'interaction une certaine zone d'inconfort, de frustration et de conflit. Dès lors que deux individus (chorégraphe/répétiteur et interprète) ou un groupe d'individus (les interprètes entre eux), sont en relation, il y a potentiellement une divergence d'opinion, de croyances, de valeurs, etc. (Rojot, 2006). Les interprètes doivent trouver leur place au sein du groupe, proposer leurs idées sans s'imposer, ne pas s'effacer pour autant, faire des compromis, etc. Cela donne lieu à une négociation des subjectivités, où chacun essaye de servir ses intérêts

¹⁵ « Opérer un recadrage, c'est apporter une information à l'autre, ou le questionner pour lui faire découvrir des informations auxquelles il n'était pas présent, de telle façon qu'il voie une même réalité, à propos de laquelle il avait des croyances limitantes, négatives, sous un nouveau jour qui lui fasse apparaître des aspects lui permettant de transformer ses croyances » (Vermersch, 2012, p. 269-270).

personnels, où chacun a son avis sur ce qui serait bon pour la pièce. Les enjeux relationnels font donc partie prenante du processus. La place occupée par chaque interprète dans le groupe et durant la création ainsi que la relation de travail avec le chorégraphe influence l'interprétation et la tournure même de l'œuvre. Mais cela joue aussi un rôle sur la visibilité de chaque singularité sur scène (Sorignet, 2010, p. 184). Selon Levac (2006),

Fascination mutuelle, résistance, curiosité, compétition, performance, complicité, camaraderie, colorent le travail de recherche. Souvent non dites, des projections et des attentes mutuelles sous-tendent la dynamique de travail entre le chorégraphe et les danseurs, et entre les danseurs eux-mêmes. Cet aspect relationnel a son importance, car de nombreuses méthodes de travail font de la vulnérabilité et de l'imaginaire de l'interprète la trame de la matière gestuelle et chorégraphique (p. 49).

La fonction du discours identifiée par Vellet (2003) qui consiste en l'installation du développement de la relation¹⁶, joue donc un rôle important ici. En effet, le maintien d'un bon climat affectif dans le groupe et dans l'interaction peut supprimer le conflit, et donner une satisfaction nécessaire à la motivation de l'interprète (Rojot, 2006, p. 19), ainsi qu'à sa démarche d'appropriation.

Cela nous amène à souligner que la reconnaissance de soi se réalise principalement dans une interdépendance à l'autre (le chorégraphe, le répétiteur, les autres danseurs). Ainsi, l'acte d'observation occupe une place déterminante dans un processus chorégraphique. Qu'il s'agisse de l'observation des interprètes par le chorégraphe ou le répétiteur ou de l'observation des interprètes entre eux, « [...] toute observation du travail d'autrui est une action sur autrui » (Clot, 2008, p. 223) dans le sens ou « [...] observer l'activité d'autrui pour la comprendre c'est, immédiatement, la transformer en incitant le ou les sujets concernés à une activité intérieure spécifique au cours même de l'activité extérieure » (*Ibid.*). En effet: « l'attention que le sujet sent fixée sur lui semble, par une sorte de contagion très élémentaire, l'obliger à

¹⁶ Voir p. 25.

s'observer. [...] » (Wallon, 1983, p. 287 cité dans Clot, 2008, p. 223). D'autre part, il y a aussi une action sur l'observateur. Dans le cas où un interprète observe ses collègues pour les conseiller, il peut non seulement prendre conscience de ses erreurs à travers celles des autres, mais aussi renforcer son sentiment d'implication dans l'œuvre, et par le fait même, son sentiment d'appropriation de l'œuvre.

En outre, d'après Clot (2008),

Le sujet est toujours aussi « prémédité » par ses propres scripts : schèmes opératoires, perceptifs, corporels, émotionnels ou encore relationnels et subjectifs sédimentés au cours de sa vie, qu'on peut voir également comme un stock de prêts à agir en fonction de l'évaluation de la situation, sorte de genre intérieur qui contraint, facilite et éventuellement fourvoie son action. C'est là son expérience. Il cherche à jouer avec elle. (p. 111).

En plus de négocier sa place au sein du groupe, l'interprète ne doit-il pas aussi négocier avec lui-même? Une négociation qui implique d'accepter, à un moment donné, ses points faibles et ses doutes. C'est ce que dit Flahault (2006) quand il souligne l'importance d'accepter, « sans nous sentir diminué notre propre incomplétude, nos faiblesses, nos manques » (p. 86). Il ajoute qu'« être soi, en effet, c'est être capable de se montrer aux autres dans la condition commune de non-maîtrise, en faisant place à ses propres manques (ce qui est aussi une façon de faire place aux autres » (*Ibid.*).

2.1.4 Nécessité de reconnaissance

Deux des sept fonctions du discours identifiées par Vellet¹⁷ (2003,) d'après ses observations me semblent absolument fondamentales dans la nécessité de reconnaissance de l'interprète : la fonction du discours relative à l'installation de la relation (que nous venons d'évoquer à nouveau) et la fonction de régulation, d'appréciation, de guidage. Dans cette dernière, les discours « communiquent le résultat du regard critique : ils renvoient ce qui est perçu par Odile Duboc ou plus

¹⁷ Voir p. 25.

exactement ce qu'elle choisit de valoriser dans le regard qu'elle porte. Ils donnent une évaluation de ce qui est réalisé en réponse à la proposition de la chorégraphe (qu'elle soit uniquement verbale ou gestuelle) » (*Ibid.*, p. 118). Les discours se déclinent alors comme suit :

- valeur normative : « ce qui est dit donne une valeur indicative et normative de l'adéquation entre ce qui est demandé et ce qui est réalisé » (*Ibid.*, p. 119).
- valeur dynamique et qualitative : les discours « donnent des indices pour comprendre l'éventuel décalage interprétatif et rendent lisible le choix prioritaire de la chorégraphe parmi les retours critiques possibles » (*Ibid.*).
- valeur de reconnaissance de l'interprétation : les discours « témoignent pour le danseur de la place qui lui est donnée. La part créative du danseur et/ou l'interprétation singulière sont reconnues » (*Ibid.*, p. 120).

Ainsi, par ses mots, le chorégraphe (ou le répétiteur) encourage et rassure l'interprète dans ses explorations et dans ses propositions. Sorignet (2010) partage son expérience d'interprète sur une session de travail au sein de la compagnie qu'il vient d'intégrer :

[...] l'attention de la chorégraphe, ses précisions et interventions me permettent d'intégrer progressivement et dans une grande confiance les orientations tant corporelles qu'interprétatives. [...] Le rire de la chorégraphe Vera, le regard attentif et bienveillant de Marine [une autre interprète, *ndla*] fonctionnent comme des flux affectifs qui valident ou invalident mes tâtonnements pour trouver le bon ajustement au style chorégraphique (p. 175).

Pour l'interprète, recevoir la reconnaissance du chorégraphe et/ou de la répétitrice, semble être une étape cruciale à la poursuite de l'exploration et de surcroît à l'appropriation de la matière gestuelle qu'il propose, et de l'univers chorégraphique qui se dessine au fil de la construction de l'œuvre. Flahault (2006) distingue deux types de reconnaissance : l'une est inconditionnelle, c'est notamment le cas, à priori, de la reconnaissance des parents envers leur enfant. L'autre est conditionnelle, c'est

un combat de tous les jours, qui implique de remplir la (ou les) condition(s) pour se faire reconnaître (p. 146). Dans notre cas, il s'agit bien entendu de cette dernière. De plus, si la reconnaissance du chorégraphe et du répétiteur joue sur l'investissement même de l'interprète, elle lui permet aussi de se (re)connaître lui-même et de se réaliser. La réalisation de soi se fait alors dans une interdépendance à l'autre¹⁸ (Flahault, 2006, p. 78). Pour Bakhtine (1970), « [...] on ne peut décrire l'homme intérieur (...) que par la représentation de ses communications avec les autres. Ce n'est que dans l'interaction des hommes que se dévoile "l'homme dans l'homme", pour les autres comme pour lui-même. [...] Être, c'est communiquer dialogiquement » (Bakhtine, 1970a, p. 343-344 cité dans Clot, 2008, p. 114). Précisons que, comme souligné précédemment, dans le cadre d'une interaction chorégraphe/répétiteur et interprète, ce dialogue est autant verbal que non-verbal¹⁹.

2.2 La dimension créative : générer, transformer, (s')imprégner

2.2.1 *Les différentes configurations d'un processus de création*

Nous l'avons vu dans l'introduction, Levac (2006) identifie deux approches, directive et incitative, déterminant le degré de participation sollicité chez l'interprète dans un processus chorégraphique. Dans le même ordre d'idée, nous avons aussi vu les différents rôles (exécutant, interprète, participant, improvisateur) endossés par le danseur (Fortin et Newell, 2008), déterminés par sa relation avec le chorégraphe. Considérant qu'un interprète en danse contemporaine, lors d'un même processus de création, peut toucher aux deux approches et assumer plusieurs rôles, il me paraît important, après avoir posé les bases de l'édifice de l'interaction chorégraphe/répétiteur et interprètes, d'aborder le contexte de création et de voir

¹⁸ Bien qu'on ne puisse se réaliser uniquement par la reconnaissance de l'autre (Flahault, 2006, p. 78).

¹⁹ Voir section 2.1.

comment l'interprète va produire la matière chorégraphique, fabriquer une œuvre, s'approprier un univers chorégraphique, sans cesse en devenir.

2.2.1.1 La configuration « reproduction par imitation »

La reproduction par imitation est une composante fondamentale de l'apprentissage humain. L'enfant, dès son plus jeune âge, observe et reproduit les mimiques, les gestes et les mots de ses parents. Bandura (1981), psychologue canadien, évoque un « apprentissage social par observation » (Bandura, 1981 cité dans Winnykamen, 1990, p. 15). Selon Bruner (1983), psychologue américain, « l'acte imitatif naît de l'intentionnalité du choix de ce moyen pour atteindre un but. Une imitation de ce type constitue ainsi une conduite intentionnelle et flexible d'autoguidage par référence à un modèle » (Bruner, 1983 cité dans Winnykamen, 1990, p. 13). Ainsi, la transmission en danse privilégie la configuration traditionnelle de type « démonstration-reproduction ». Pour Faure (2000), l'imitation est perçue comme l'une des principales modalités de l'incorporation des savoir-faire.

Pourtant, l'imitation est souvent perçue de manière péjorative car on associe l'observation à la passivité et à une sorte de reproduction machinale. Elle est, la plupart du temps, rejetée par les chorégraphes contemporains, qui s'opposent au mimétisme de la danse classique et privilégient de plus en plus un travail d'improvisation chez les interprètes désormais collaborateurs, voir co-créateurs. Vellet (2003) oppose d'ailleurs ce qu'elle nomme la « transmission matricielle » à la « transmission mimétique », comme nous l'avons vu dans l'introduction²⁰.

Cependant la configuration « reproduction par imitation » demeure une forme privilégiée dans la formation du danseur. En effet, « l'observation permet au sujet la construction d'un modèle intériorisé qui schématise, transpose, transforme, organise aux fins d'exploitations le modèle extérieur. Il s'agit d'un travail cognitif par lequel le sujet s'approprie les informations perçues » (Winnykamen, 1990). Le danseur est

²⁰ Voir section 1.4.2.1.

donc dans une démarche active de compréhension du modèle et d'altération des gestes partagés. En cherchant à dépasser la forme et à faire sien le geste d'autrui, il effectue un processus d'autonomisation, visant une appropriation personnelle et singulière. Le chorégraphe peut induire ce chemin chez l'interprète, tout comme le professeur en danse amène son élève « à capter la dynamique interne d'un mouvement, à en comprendre les gestes fondateurs » pour faire en sorte qu'il ne soit « plus dans la copie d'une forme extérieure à lui, mais bien dans une intégration qualitative qui prend sens » (Harbonnier-Topin, 2009, p. 111).

Ainsi, par la reproduction, l'interprète trace les contours d'une forme qu'il doit ensuite colorier, remplir à sa façon, pour que le geste devienne réellement vécu et incarné.

2.2.1.2 Répondre à l'induction

Un corps qui cherche son mouvement, écrit dans lui-même avec lui-même : geste plus radical que toute représentation, plus radical que l'écriture même poétique : le corps est comme une matière cosmique mobilisée, cherchant une forme à endosser pour exister (Sibony, 1995, p. 29).

L'improvisation et la composition apparaissent comme des caractéristiques de l'identité de la danse contemporaine (Sorignet, 2010). Le chorégraphe propose alors, la plupart du temps, un ou plusieurs thèmes qu'il souhaite explorer avec les interprètes. Prenons l'exemple de la chorégraphe Karine Saporta (1998) qui ne démontre aucune gestuelle par mimétisme et qui demande aux interprètes de s'investir dans la création du geste. Elle utilise, comme point de départ à la création, dès la phase d'exploration, un thème de recherche, qu'elle souhaite travailler avec les danseurs. Elle explique :

Cette méthode qui ne met quasiment jamais en jeu le modèle visuel se transmet presque exclusivement par le langage, par les mots. Tout au long de la recherche, je guide mes interprètes à l'aide d'indications verbales

que je tente d'élaborer avec acuité afin d'entraîner le danseur vers une grande finesse à la recherche d'un personnage, d'une sensation, d'une émotion, d'une connaissance [...]. Les mots me servent à guider le danseur, [...] jusqu'à ce que se présente le point, le lieu précis dans le labyrinthe souterrain d'où vont surgir les attitudes, gestes, comportements, mouvements (p. 148).

Ainsi, l'interprète, en réponse à la piste, à l'indication verbale (parfois accompagnée de gestes) formulée par le chorégraphe, cherche à faire jaillir les gestes, les états, les attitudes, etc. Bien sûr, le ton de la demande, la proxémique ou même l'assurance avec laquelle le chorégraphe va énoncer sa demande sont autant de paramètres qui risquent d'influencer l'interprète dans son exploration et dans ses propositions. Si le chorégraphe ne sait pas exactement ce qu'il veut et qu'il formule une demande floue, il se peut alors que l'interprète tâtonne avec incertitude, davantage que si la demande est claire et directe.

Il y a pour Saporta (1998) une phase d'exploration, ou « d'extraction des éléments purs, essentiels » (p. 144), de « la matière première » (*Ibid.*, p. 145), puis des phases multiples consacrées au traitement, à la composition, au raffinement, etc., au travers desquelles doit circuler le sens. Un sens qui d'ailleurs, « n'en finit pas de se révéler à travers l'éclosion des formes » (*Ibid.*). Le chorégraphe propose donc des consignes ou des possibilités de départ auxquelles le danseur tente de répondre par une stratégie de tâtonnement, par essai-erreur et par corrections successives « vers une production finale » (Leduc, 2007, p. 32; Sorignet, 2010). Il cherche alors, par ces explorations multiples à s'auto-approprier la matière chorégraphique qu'il génère et le sens qu'il construit progressivement, sans cesse soumis au filtre du chorégraphe qui a le dernier mot.

2.2.2 L'adaptation à la demande

L'adaptation me paraît être un concept fondamentalement lié à l'appropriation d'un univers chorégraphique par l'interprète. Afin d'appuyer mon hypothèse, je me

suis penchée sur les recherches du sociologue Alain Tâché (2003) à propos du concept d'adaptation.

2.2.2.1 Origine et évolution du concept d'adaptation

Le concept d'adaptation a émergé dans le domaine de la biologie, avant d'être transposé, par certaines bifurcations et ruptures épistémologiques, en psychologie puis en sociologie, bien que ce dernier domaine lui préfère les concepts d'évolution et de changement (Tâché, 2003). C'est pourquoi définir l'adaptation est un exercice complexe.

En biologie, l'adaptation est le « noyau dur de la transformation des espèces » (*Ibid.*, p. 34) et est principalement « l'aptitude endogène de s'adapter, se réadapter en relation aux changements internes et aux interactions avec le milieu » (*Ibid.*, p. 38) (un organisme et son milieu, une espèce et son milieu). Abordons désormais l'adaptation en psychologie, thème du deuxième chapitre de Tâché (2003) et qui est finalement le plus pertinent quant à notre étude.

En psychologie clinique, l'adaptation ne peut écarter la problématique de l'identité et des processus identitaires²¹. Ainsi, l'adaptation correspond à une émergence des possibles « dans le sens où le sujet, dans sa perpétuelle quête identitaire, développe sa capacité d'adaptation au travers de la production, de la mise en acte et de l'actualisation de possibles. L'adaptation est alors une activité créatrice du sujet » (*Ibid.*, p. 95). En effet :

[...] le sujet fait constamment des choix au travers de processus d'élaboration de problématique, de comparaison, de décision. Constamment le sujet doit être disponible aux changements qui

²¹ P. Tap identifie 7 dimensions du processus identitaire, coopérant ensemble : continuité, intégration, séparation, dédoublement, unicité, production d'œuvres et positivité. Je ne les développerai pas ici, mais il est à noter que ces dimensions de l'identité peuvent se représenter sous la forme de différentes dialogiques : « Crise/Prise, Intégration/Séparation, Autonomisation/Aliénation, Affirmation/Différenciation, Soi/L'Autre, etc. » (Tâché, 2003, p. 88).

impliquent une **déprise** par rapport aux routines et aux manières d'être habituelles mais, conséquemment une **reprise** qui implique quelquefois quelques aménagements et quelquefois de véritables conversions. Ce processus met le sujet en situation d'avoir constamment à délibérer en vue de son **auto-organisation**. L'adaptation est de ce point de vue un processus de **délibération**²² (*Ibid.*, p. 96).

N'est-ce pas le propre de l'interprète que de mobiliser sa force créative, de faire des choix et de prendre des décisions sur son interprétation? Ne doit-il pas s'adapter à la demande du chorégraphe, être disponible aux changements, délibérer dans le but de s'auto-organiser? Ce processus de délibération n'est-il pas un moyen (ou une conséquence) d'appropriation passant par une « restructuration-transformation » (*Ibid.*, p. 98), une réorganisation, opérés par le sujet? Le processus d'adaptation permettrait donc au sujet de « transformer par délibération ses représentations et ses actions et de se transformer au travers d'une démarche projective » (*Ibid.*, p. 112).

Voyons désormais l'approche constructiviste de l'adaptation génétique et particulièrement les travaux du psychologue suisse Jean Piaget (1936), pour qui l'adaptation de l'individu est indissociable de la connaissance et de l'organisation. (*Ibid.*, p. 114).

2.2.2.2 *L'adaptation, un processus d'équilibration de l'assimilation et l'accommodation*²³

Piaget (1936) a mis en place une théorie de l'intelligence dans laquelle le sujet est au cœur du processus. Il identifie une notion fondamentale dans l'évolution du développement de l'enfant autour de laquelle il élabore sa théorie de l'équilibration. Cette théorie contient elle-même deux processus fondamentaux : l'assimilation et l'accommodation. Par l'assimilation, le sujet incorpore un phénomène externe, incorpore de nouvelles connaissances (soit un élément de l'environnement : un objet,

²² Les termes « reprise », « déprise », « auto-organisation » et « délibération » ne sont pas surlignés dans le texte original.

²³ Titre de section emprunté à Tâché (2003, p. 119).

une personne, un phénomène, etc.) à celles déjà en place dans les structures cognitives (ou structure d'accueil). Lorsque le sujet intègre une information nouvelle, il exerce une activité de gestion : il trie, organise, donne sens à l'information reçue. Par ailleurs, l'assimilation de l'élément nouveau dans la structure d'accueil ne détruit pas cette dernière. En revanche, il est possible qu'il la modifie. Car l'assimilation à elle seule ne permet pas au sujet de s'adapter à son environnement (Bourgeois et Nizet, 1997; Perreadeau, 2006; Tâché, 2003). En effet, « les structures disponibles sont insuffisantes ou entrent en contradiction avec le nouvel objet. Il y a conflit cognitif. Le milieu déstabilise les structures du sujet, les modifie les réorganise » (Perreadeau, 2006, p. 38). C'est alors qu'intervient l'accommodation, nécessairement seconde, qui sous entend une transformation des données nouvelles en une structure nouvelle (Bourgeois et Nizet, 1997; Tâché, 2003, p.114, p. 119). De cette manière, soit le sujet procède à un enrichissement du premier schème d'assimilation, soit il construit un nouveau schème (Tâché, 2003, p. 120).

Les concepts d'assimilation et d'accommodation sont présentés séparément ici, mais en réalité, il est à noter qu'ils sont imbriqués l'un dans l'autre, dans une dynamique complexe. Il n'y a pas d'assimilation sans accommodation et vice-versa. Ces concepts me paraissent très intéressants à relier à notre sujet. En effet, l'interprète en contexte d'apprentissage ou de création dans un processus chorégraphique, mobilise ses structures de connaissances, sélectionne et organise les informations qu'il reçoit.

On pourrait résumer ces notions comme suit : l'assimilation implique une transformation de l'objet par l'observant (**adaptation à soi**) et l'accommodation traduit une modification interne du sujet observant pour s'adapter à l'objet observé (**adaptation de soi**) (Tâché, 2003). Ainsi, le sujet, l'interprète dans notre cas, doit adapter l'objet à lui-même en le transformant pour soi et procéder à des modifications de lui-même, en lui-même, pour s'y adapter. Cela me paraît être une étape (répétée) indispensable du processus d'appropriation d'un univers chorégraphique par l'interprète.

Par ailleurs, les schèmes d'assimilation et d'accommodation participent au traitement de l'information. Le sujet, le danseur, par le traitement de l'information va pouvoir prendre des décisions, « comparer ce à quoi il veut parvenir avec ce à quoi il est parvenu » (*Ibid.*, p.141). Cette comparaison est d'ailleurs l'« une des premières étapes de tout processus de décision, dont H.A Simon rend compte, par le modèle *Intelligence-Conception-Sélection* (I.C.S) » (*Ibid.*, p.141). Il dégage trois moments caractéristiques, que je ne développerai pas mais qui me paraissent intéressants à relever : la compréhension du problème, la conception et l'évaluation des solutions possibles à mettre en œuvre, la sélection de l'option choisie (*Ibid.*, p. 141).

L'interprète, participant actif du processus, s'investit physiquement et mentalement dans la recherche chorégraphique et cherche à comprendre et à s'ajuster à la demande du chorégraphe. En ce sens, comme le suggère Sorignet (2010), le corps est l'enjeu d'une « adaptation des affects et des sensations aux exigences d'une production artistique » (p. 169). Il s'agit alors pour le danseur d'« évaluer » et de « discerner » (*Ibid.*) les changements et de se les approprier.

2.2.2.3 Activités créatrices

Begon et Mairesse (2013) insistent sur l'importance de la part de création dans l'activité. Il ne s'agit pas ici de la création au sens artistique exclusivement. Pour eux,

Les activités de création au sens large sont en effet des activités dans lesquelles la dimension de construction (de l'identité, des subjectivités, des sujets) est indissociable de l'objet du résultat (production des « œuvres ») et de l'organisation de la production; ce sont des activités par essence réflexives (Begon et Mairesse, 2013, p. 41).

Ainsi, la création au sein de l'activité, au sens où l'entendent Begon et Mairesse (2013), est à la fois « capacité d'initiative, pouvoir d'agir en autonomie, inventivité, adaptation... » (*Ibid.*, p. 43). Il y aurait donc en toutes activités créatrices, où se mêlent explicite et implicite, un déploiement à la fois de la construction identitaire et de la dimension productive (*Ibid.*, p. 43). En effet, toute activité de création de

l'interprète mobilise l'interprète et sa « subjectivité » (*Ibid.*, p. 41), car il crée et s'approprie avec ce qu'il est en tant qu'individu. Et par ailleurs, « elle consiste en la mise en place d'un cadre collectif », constitué par les autres interprètes, le chorégraphe et le répéteur, propice à la « production, à la réflexivité, à l'évaluation, à la valorisation (Menger, 2009; Perrenoud, 2013) » (*Ibid.*). On pourrait rapprocher la dimension de construction et la dimension productive de ce que Clot (2008) nomme « le sens et l'efficacité » de l'action et qui se joue dans le pouvoir d'agir du sujet en activité (p. 13).

L'adaptation peut donc être considérée, nous venons de le souligner, comme une activité créatrice. Elle nécessite une transformation de l'objet par l'interprète et une modification interne de l'interprète pour s'adapter à l'objet²⁴. C'est une restructuration de soi, en soi et pour soi. La transformation requise par l'interprète pour s'adapter devient alors un moyen de compréhension et de connaissance de la situation et de son activité (Clot, 2008). D'ailleurs, « connaître c'est toujours assimiler à un schème construit antérieurement pour quelquefois constater que cela ne fonctionne pas! C'est aussi constater qu'il faut différentes tentatives de transformation de l'objet pour parvenir à le comprendre » (*Ibid.*, p. 128). Pour un interprète, c'est procéder par essai-erreur, agir sur l'objet (la demande du chorégraphe, la matière gestuelle, etc.), agir sur le réel et le transformer de manière à le comprendre (Tâché, 2003). On peut supposer que de nombreuses prises de conscience se font par l'adaptation, qui par ailleurs est un processus se réalisant à un niveau tant réfléchi que pré-réfléchi. En fait, « c'est par la capacité de création que s'origine la compréhension de l'activité » (Begon et Mairesse, 2013, p. 50). La création au sens où l'entendent Begon et Mairesse (2013) est donc un espace de réflexion, où le sujet prend conscience de son pouvoir d'agir.

²⁴ Voir sections précédentes : 2.2.3.1 et 2.2.3.2.

2.2.3 La répétition, un processus en continu

La répétition, pratique quotidienne et régulière, ponctue le processus de création, et permet à l'interprète petit à petit, d'intégrer la partition chorégraphique et de se l'approprier. Ainsi pour Leduc (1996), la répétition, la reproduction, le renouvellement, la récapitulation, le remodelage associés aux actions de « défaire, décortiquer, développer » (p. 18), permettent à l'interprète de faire sienne la chorégraphie et de développer sa propre conscience du mouvement. La répétition permet aussi à l'interprète de s'approprier son rôle, qui toutefois doit être « imprégné » par ses « propres symboles conscients et inconscients » (Gaudet, 2012, p. 53), afin que le mouvement ne reste pas une simple image, mais devienne véritablement vécu (*Ibid.*). Refaire, jour après jour, heure après heure, mène à une automatisation des mouvements et permet alors de laisser la place à l'interprète pour trouver l'interprétation « juste », pour vivre et incarner sa danse pleinement. C'est ce qu'explique Gaudet (2012) à propos de son travail avec les danseurs Caroline Gravel et Dany Desjardins :

[...] pour atteindre cet état où l'égo peut se détacher et le mouvement devenir réellement vécu, la clé semblait se situer dans la répétition. J'ai en effet constaté, [...] que ce n'était qu'au moment où Caroline et Dany avaient parfaitement intégré la « partition » chorégraphique qu'ils parvenaient à cet état de détachement du soi et que leur interprétation commençait à devenir crédible pour moi. Il m'est apparu que ce n'était donc que par l'intégration totale de la « forme », des indications et des images qui servent à la composition d'un rôle dansé, qu'un état d'être « véritable » pouvait surgir. L'intégration complète du patron chorégraphique m'est ainsi apparue primordiale pour le danseur, qui peut ensuite faire de ce patron la toile de fond de son projet d'interprétation. Le danseur prend son élan d'une matière, son corps, et « [...] fonctionne plus comme un géographe qui accumule des cartes, des agencements intracorporels, des situations géographiques qui, ensuite, créent une histoire (Godard, 1992, p. 139) » (p. 54).

Ainsi, pour Gaudet (2012), « la totale intégration des paramètres chorégraphiques par la répétition assidue » (*Ibid.*) était la première et indispensable étape à franchir pour

les danseurs. Connaître et avoir assimilé la partition chorégraphique leur permettaient de se soucier davantage de la sensation et du moment présent que de la justesse de leur état ou de la mémorisation des gestes, des espaces, etc. (*Ibid.*).

Les automatismes induits par la répétition permettent aussi une plus grande prise de risque sur scène, lieu de dépassement de soi (Sorignet, 2010, p. 187), lieu de l'imprévisible, où tout peut arriver. Ainsi, certains gestes répétés mainte et mainte fois en studio peuvent prendre une toute autre ampleur, une toute autre signification sur scène. Ils peuvent soudainement apparaître comme une évidence, révélée par la magie qui opère sur les planches (*Ibid.*, p. 189).

Il semble donc y avoir plusieurs temps à l'appropriation. Un temps pour produire ou reproduire la matière gestuelle, le patron chorégraphique, un temps pour l'intégrer, l'assimiler, le comprendre, le transformer, un temps pour créer du sens et incarner la danse.

2.3 La dimension sémantique

2.3.1 La construction de sens

J'insiste sur le fait de construire un sens et non pas seulement de le comprendre ce qui signifierait qu'il y a un sens préétabli, celui du chorégraphe, qu'il suffirait de révéler. Le sens est bâti collectivement mais n'est pas forcément identique pour tous. Chacun, interprète, chorégraphe et répétiteur, construit le sens en fonction de sa propre histoire, de ses propres références et images. Contrairement à la signification, qui est forcément une mobilisation de signe fondée sur une interaction et une adresse à autrui, le sens est une activité mentale qui s'effectue chez un sujet à l'occasion d'une expérience, par rapprochement entre cette expérience et des expériences antérieures (Barbier, 2000, p. 69) et qui consiste en une « transformation de représentations » (*Ibid.*). On peut parfois lire que le sens est un « état individuel »,

même si cet état est sujet aux changements (*Ibid.*). Il s'agit donc d'un « *travail en direction de soi-même* dont les résultats sont *appropriés* par le sujet » (*Ibid.*, p. 70).

Le sens se transforme continuellement au fil de la construction de l'œuvre (Saporta, 1998) et peut-être aussi au gré des multiples appropriations qu'en font les interprètes.

2.3.1.1 *Le rôle de l'imaginaire*

L'imagination n'est pas un refuge ou l'oubli du monde réel. Elle « n'est pas seulement onirisme et rêve, elle intervient dans tous les processus psychiques et corporels, et d'abord dans le langage » (Jean, 1991, p. 28). Elle permet à tous les niveaux de comprendre et de « prendre avec soi le réel » (*Ibid.*, p. 27). On peut définir l'imagination comme

[...] la faculté par laquelle l'homme est capable, soit de reproduire – en lui ou en se projetant hors de lui – les images emmagasinées dans sa mémoire (imagination dites « reproductrices »), soit de créer des images nouvelles qui se matérialisent (ou non) dans des paroles, des textes, des gestes, des objets, des œuvres, etc. L'imaginaire serait alors le mot qui désigne les domaines, les territoires de l'imagination : on distingue, par exemple, l'imaginaire poétique, l'imaginaire plastique, l'imaginaire corporel...(*Ibid.*, p. 24).

L'imaginaire est une clé de la construction d'un univers chorégraphique et de son appropriation. Que ce soit pour amener l'interprète à générer la matière gestuelle ou encore pour lui permettre de modifier, raffiner son geste (appris ou produit), les images et les références, données par le chorégraphe et le répétiteur jouent un rôle essentiel en amenant l'interprète à développer des qualités particulières. Elles lui permettent de « fictionner » le réel. Ainsi, le chorégraphe et le répétiteur ont recourt, entre autres, à la métaphore pour suggérer des images mentales chez le danseur qui se traduiront dans l'imaginaire du corps, le menant à être davantage dans le ressenti, dans la sensation. En effet, selon Lakoff et Johnson (1985), « l'essence d'une métaphore est qu'elle permet de comprendre quelque chose (et d'en faire l'expérience)

en termes de quelque chose d'autre » (p. 15). L'interprète aura aussi recourt à ses propres images mentales et représentations. Ainsi, « grâce à cette *imagination reproductrice*, nous sommes capables non de reproduire des concepts ou de répéter des mots mais bien de revivre *quelque chose* à partir d'images enregistrées et susceptibles de renaître à chaque stimulation du présent » (Jean, 1991 p. 56).

De plus, nous l'avons vu précédemment, les discours relatifs à la fonction de genèse d'une poétique du mouvement²⁵ agissent sur l'imaginaire et sur le processus d'émergence qualitative du geste, sur la production sensible du mouvement (Vellet, 2003, p. 112). Dans la notion de « genèse » il y a l'idée de s'attacher davantage à l'intentionnalité du geste, à son essence (*Ibid.*). Par « poétique du mouvement », Vellet (2003) entend « ce qui fait trace, ce qui fait sens » et qui « est nourrie par les variations conscientes et maîtrisées du mouvement : les rythmes, les espaces, les flux énergétiques, les relations à la gravité... » (*Ibid.*, p. 111).

Pour Bernard (1993), « l'imaginaire est le moteur profond de la sensation, et par là même, le moteur de la danse » (p. 57). L'imaginaire donne naissance à la sensation et permet aux interprètes de transformer leur danse, d'une façon singulièrement unique pour chacun. Par la sensation du geste, par le vécu interne de la dynamique du mouvement, l'interprète intériorise et incarne la danse. Selon Desprès (1998) d'ailleurs, « c'est par la sensation de son propre corps et de ses propres mouvements internes, que le danseur [...], peut faire advenir une danse qui ne soit pas simplement le résultat de formes imposées, mais une danse profondément vécue et singulière » (p. 16). Elle ajoute que le mouvement « senti » est conscient et s'oppose au « mouvement formel » (*Ibid.*).

2.3.1.2 Incorporation et fiction

Les éléments scénographiques et musicaux participent à la mise en place de l'univers fictionnel, de l'atmosphère et du climat de la pièce. Ils permettent aussi à

²⁵ Voir p. 25.

l'interprète de se créer un rôle, d'incarner un personnage. Selon Schaeffer (1999), « [...] on ne peut pas comprendre ce qu'est la fiction si on ne part pas des mécanismes fondamentaux du « faire-comme-si » - de la feintise ludique- et de la simulation imaginative dont la genèse s'observe dans les jeux de rôles et les rêveries de la petite enfance » (p. 11) De cette façon, pour pouvoir incarner un personnage, il faudrait « être capable de rentrer dans un univers régi par la feintise²⁶ ludique » (*Ibid.*) aux moyens de « l'imitation-semblant » (*Ibid.*, p. 147). Cette notion de simulacre s'applique particulièrement bien au théâtre et aux comédiens mais s'applique-t-il à la danse et aux danseurs? Selon Febvre (1995), « ce sont prioritairement les sensations qui mène à la fiction et non l'inverse » (p. 40). Par le recours aux éléments fictionnels, l'interprète délimite donc son espace de jeu et « [...] invente au fur et à mesure l'univers dans lequel il s'immerge » (Schaeffer, 1999, p. 196). Pour Schaeffer (1999), « [...] l'acteur doit à la fois savoir *se modéliser* et être capable de *sortir de lui-même* » en créant « [...] lui-même les amorces susceptibles de le mettre en situation d'immersion » (*Ibid.*, p. 195).

La transformation du corps par un vêtement, une coiffure... une perruque [qui] permet au danseur d'évoluer dans un rapport différent [...]. Transformation qui atteint la perception physique profonde que le danseur peut avoir de son corps... et lui permet parfois de se révéler, de se dépasser, de se « déprogrammer » (Febvre, 1987, p. 116).

Pour Anne Koren (1992), la construction d'un rôle se réalise à travers de nombreuses heures d'improvisation, pour petit à petit s'attribuer des accessoires, se déguiser, et « devenir un autre » (dans Bossati, 1992, p. 69).

²⁶ « Täuschung » est un terme qui selon les contextes signifie tromperie, duperie, mystification, feinte ou encore manœuvre de diversion.

2.3.2 La distanciation et l'autonomisation

Il arrive un temps, dans le processus chorégraphique, où une distanciation vis-à-vis du chorégraphe semble essentielle au danseur afin de prendre le recul nécessaire à l'appropriation singulière d'un univers chorégraphique. Sorignet (2010) évoque un « travail de négociation » (p. 171) incessant car il s'agit pour l'interprète « de correspondre aux projections faites par le chorégraphe et dans le même temps d'imposer, ou du moins de proposer, une représentation de sa propre singularité » (*Ibid.*). Ainsi pour Leduc (1996), cette négociation est vécue comme un tiraillement entre prendre ce qui appartient au chorégraphe et donner de sa personnalité (p. 24). Si le danseur doit répondre à la consigne et aux désirs du chorégraphe, cela ne signifie pas pour autant une fusion avec la vision de ce dernier. Pour Quaglia (1992),

L'interprète est créateur à l'intérieur de la chorégraphie. Il n'a pas besoin pour cela d'être en osmose avec la vision du chorégraphe : avoir des visions opposées crée un contraste intéressant et évacue le risque de la monotonie ! Si l'on peut trouver son autonomie à l'intérieur d'une opposition, je crois que c'est plus enrichissant pour le chorégraphe (dans Bossatti, 1992, p. 41).

En fait, cette prise de distance semble même pour beaucoup de praticiens (Bossatti, 1992), être inhérente au processus d'appropriation. L'interprète vit une sorte de *gentille* rébellion, nécessaire à son émancipation. Lombard (1992) évoque un « jeu de résistance douce » (dans Bossatti, 1992, p. 25). Pour Bae, « dans les créations, il y a toujours un moment où l'on n'est pas d'accord avec le chorégraphe. [...] Il faut trouver le ressort d'intériorité, ne pas être mal à l'aise. Je ne conçois pas d'être mal à l'aise sur scène. Il faut chercher à être à la fois plein et vide, vide de ses propres intentions, maîtriser le fil » (Bae cité par Andrée Penot, Bossatti, 1992, p. 110). Ces petites divergences peuvent participer à nourrir le dialogue chorégraphe/interprète et peuvent aussi, dans une certaine mesure, participer à nourrir l'œuvre chorégraphique. Galloway (1992), depuis qu'il danse *Enemy in the figure*, n'a jamais fixé avec le chorégraphe, William Forsythe, la manière dont il devait aborder le rôle. Pour lui,

cela est plus intéressant si chacun à sa propre idée là dessus (dans Bossatti, 1992, p. 71). Selon Lombard (1992), « Interpréter c'est donner un point de vue en fonction de son vécu, de sa propre histoire dans la danse. C'est intégrer le geste du chorégraphe en sachant très bien que son corps est différent du mien. C'est une version, un avis » (dans Bossatti, 1992, p. 25). J'aime l'idée de voir l'interprétation comme un point de vue parmi d'autres. Il y aurait alors autant de points de vue qu'il y a d'interprètes et de chorégraphes. Des points de vue qui s'entremêlent, se tissent ensemble et donnent à voir une vision du monde, une œuvre chorégraphique unique, qui passera elle-même par le spectre des interprétations multiples que peuvent en faire les spectateurs.

Nous l'avons vu, pour l'interprète, s'approprier un univers chorégraphique requiert une forme d'adaptation à plusieurs niveaux²⁷. En outre, cela demande aussi de prendre, à un moment donné, un certain recul vis-à-vis de l'œuvre, de prendre des décisions, de faire et d'assumer des choix. De s'approprier en faisant sien et en mettant de soi. Du côté du théâtre, Grotowski (1971), Stanislavsky (1990), mais aussi Brook (1992) et Vitez (1994), considèrent qu'apprendre à jouer c'est apprendre à se connaître, « c'est plonger dans son rêve intérieur » (Brillant Annequin, 2002, p. 36), c'est « se révéler » (*Ibid.*). Ainsi pour s'approprier un univers chorégraphique, ne faudrait-il pas commencer par s'approprier soi-même? Ne faudrait-il pas commencer par apprendre à connaître notre manière d'être au monde, ne serait-ce que dans notre prédisposition à comprendre la demande du chorégraphe, à bâtir collectivement un univers et à se l'approprier. Selon Saporta (1998), pour permettre « le repérage des indications et la réception des stimulations imaginaires ou kinesthésiques, cela implique une attention et une grande connaissance de soi de la part du danseur » (p. 144). Finalement, la question se pose : s'approprier un univers chorégraphique permettrait-il de s'approprier soi-même ou au contraire, s'approprier soi-même permettrait-il de s'approprier un univers chorégraphique?

²⁷ Voir section 2.2.2.

CHAPITRE III

MÉTHODOLOGIE

Je décrirai dans ce chapitre mes choix quant aux méthodes de recherche et à la collecte de données effectuées dans le cadre de l'étude, visant à mieux comprendre le phénomène d'appropriation d'un univers chorégraphique par des interprètes en danse contemporaine. J'expliquerai aussi les méthodes d'analyse de données choisies. Enfin, je terminerai sur quelques considérations éthiques.

3.1 Orientation épistémologique

3.1.1 *Paradigme qualitatif*

La méthode de recherche qualitative est une méthode relative aux sciences humaines impliquant la présence du chercheur sur le terrain et mettant ainsi l'accent sur le caractère expérientiel. L'objectif de cette méthode est de décrire, comprendre, expliquer un phénomène humain dans son milieu naturel (Tousignant, 1993), ici en l'occurrence, le phénomène de l'appropriation d'un univers chorégraphique par un interprète. Dans la mesure où je souhaitais observer et comprendre le processus d'appropriation dans l'expérience quotidienne (un processus chorégraphique) d'interprètes en danse, le paradigme qualitatif s'est donc avéré des plus pertinents. Par ailleurs, il permet de prendre en considération la complexité des expériences de chaque individu. En observant plusieurs interprètes d'un même groupe de travail, cela me permettait de récolter un maximum d'informations quant à leur expérience individuelle et collective et de mettre l'emphasis sur la compréhension du phénomène de l'appropriation.

La présente recherche « vise à accéder à de nouvelles compréhensions d'un monde professionnel connu, à mobiliser un ensemble de référents théoriques et de méthodes pour le regarder autrement, comme un monde étrange » (De Lavergne, 2007, p. 30). Elle s'inscrit dans un paradigme post-positiviste. Ce dernier prend en compte la dimension pratique et subjective du chercheur souhaitant comprendre un phénomène. En effet, ce point me paraît primordial à soulever puisqu'en tant que « praticien qui cherche » et « chercheur qui pratique » (*Ibid.*, p. 29), je possède une palette de connaissances (formelles et tacites), d'intuitions, d'*a priori*, d'attentes, de questionnements, etc., relatives à mon domaine d'investigation (Paillé et Mucchielli, 2003). J'ai tenté, durant toute la période de collecte de données, de faire preuve de constance et de rigueur, sans me laisser submerger par mes intuitions. Il s'agissait de « regarder autrement » (De Lavergne, 2007, p. 30), d'être ouvert et attentif à chaque détail. En ce sens, ma recherche adopte un point de vue d'inspiration phénoménologique.

3.1.2 *Point de vue d'inspiration phénoménologique*

La phénoménologie est la science des phénomènes, ce qui apparaît à la conscience. La méthode de recherche phénoménologique s'appuie sur des principes philosophiques de la phénoménologie développés par Husserl (1907) au début du XX^{ème} siècle, puis notamment par Merleau-Ponty (1945) ou encore Ricoeur (1986). J'adopte dans ma recherche un point de vue d'inspiration phénoménologique, dans la mesure où je m'attache à observer et décrire des faits tels qu'ils se présentent à moi. En effet, comme le souligne Paillé et Mucchielli (2003), « la phénoménologie se définit comme une volonté de s'en tenir aux phénomènes, seule réalité dont nous disposons, et de les décrire tels qu'ils apparaissent, sans références à une théorie explicative ni à des causes » (p. 14). J'opère pour ce faire à un décentrement vis-à-vis de ma position de « sujet-analysé » dans le but d'être le plus ouvert « au monde-vie

dans son expression entière, le plus possible sans jugement hâtif et réducteur de ce qui s'exprime» afin de « comprendre autrement » (*Ibid.*, p. 71).

Œuvrant dans ce sens, j'ai procédé lors de ma collecte de données à un recueil de l'expérience vécue par les interprètes, notamment par le biais de journaux de bord et d'entretiens d'explicitation selon la méthode de Pierre Vermersch (2004) visant à permettre la verbalisation de l'action vécue par le sujet²⁸.

Les données récoltées ont un caractère ethnographique dans le sens où se sont des « données empiriques issues d'une présence sur le terrain » (Gosselin et Le Coguiec, 2009, p. 99).

Les bases de ma méthode de recherche étant posées, je vais désormais aborder les paramètres reliés à ma collecte de données et les outils méthodologiques auxquels j'ai eu recours.

3.2 Collecte de données

3.2.1 Terrain de recherche

3.2.1.1 Sélection des participants

Pour mon étude, je souhaitais observer des interprètes dans le cadre d'un processus de création. Il était important pour moi que le terrain de recherche corresponde à une création chorégraphique ou à une reprise d'œuvre par de nouveaux interprètes, de façon à ce que le cheminement d'appropriation n'ait pas été expérimenté à l'avance. J'avais aussi la forte intuition qu'il fallait que je sois présente du début à la fin du processus de création. D'une part, parce qu'il serait ainsi plus facile de prendre ma place au sein du groupe et moins intimidant pour les interprètes qui finiraient par s'habituer à ma présence. D'autre part, parce que j'avais l'intuition que l'appropriation d'un univers chorégraphique se réalisait du premier jour de studio jusqu'aux représentations scéniques. J'ai donc commencé par contacter quelques

²⁸ Je développerai davantage cette méthode à la section 3.3.4.

chorégraphes situés à Montréal pour leur exposer mon projet de recherche. Finalement, la chorégraphe Marie Béland a accepté d'y participer avec enthousiasme. Elle entamait une création avec les étudiants finissants de l'École de danse de Contemporaine de Montréal (EDCM)²⁹ du 26 mars 2012 au 24 mai 2012. Les circonstances de ce processus me paraissaient favorables et pertinentes à une investigation approfondie et le *timing* correspondait parfaitement à l'échéancier que je m'étais fixé. La prochaine étape a donc été de rentrer en contact avec la directrice de l'EDCM, Lucie Boissinot, qui a accepté mon projet. Nous avons convenu ensemble qu'il était préférable d'intervenir une semaine après le commencement auprès des interprètes et de la chorégraphe afin de ne pas perturber les balbutiements de l'élan créatif, dans une période charnière pour les danseurs : leur dernière année de formation.

Le 30 mars, je suis donc venue me présenter aux huit interprètes du groupe de Marie Béland afin de leur exposer mon projet ainsi que les outils utilisés pour la collecte de données (observation participante, journaux de bord, entretiens). Toute la fin de semaine leur a été allouée pour décider de participer ou non au projet. Dans un souci de création d'un échantillonnage diversifié et significatif, je souhaitais minimalement trois participants ; quatre d'entre eux se sont finalement portés volontaires. Dès lors, les participants à l'étude (les quatre interprètes, Marie Béland et Hélène Leclair) et les non-participants (les quatre autres étudiants finissants) ont signé le formulaire de consentement et d'approbation éthique³⁰.

3.2.1.2 Contexte de l'École de danse contemporaine de Montréal

Pour mieux comprendre l'environnement dans lequel ma recherche s'est effectuée et les choix méthodologiques faits en conséquence, je vais maintenant préciser quel était le contexte vécu, à cette période, par les finissants de l'EDCM.

²⁹ Anciennement LADMMI.

³⁰ Voir section 3.5.

À la fin de leur troisième année de formation, les étudiants participent à la création d'une pièce avec un chorégraphe invité et apprennent deux œuvres de répertoires, présentées sur scène à l'issue de leur année scolaire. Pour ce qui est de la création, une partie du groupe prenait part au processus chorégraphique de Marie Béland, *Vie et Mort de l'Élégance* tandis que l'autre partie dansait avec Dominique Porte. En ce qui concerne les œuvres de répertoires, l'ensemble des étudiants apprenait *Joe et Rodolphe* de Jean-Pierre Perrault, transmise et adaptée par Ginelle Chagnon et *Les 24 préludes de Chopin* de Marie Chouinard, transmise et adaptée par Isabelle Poirier.

Par ailleurs, L'EDCM alloue environ trois semaines, dans chaque processus de création ou de reprise d'œuvre, à un travail minutieux avec la répétitrice, Hélène Leclair, exclusivement. Ainsi les interprètes ont bénéficié de répétitions intensives avec Hélène, avant de retrouver la chorégraphe dans les derniers jours de création. Mon intuition concernant l'importance du rôle de la répétitrice dans le processus d'appropriation d'un univers chorégraphique a donc été rapidement vérifiée lors de la collecte de données. C'est devenu de ce fait, un point central de mon étude.

3.2.2 *Modification de ma question de recherche et adaptation au niveau méthodologique*

Au terme de ma collecte de données, je trouve nécessaire de revenir sur les embûches que j'ai rencontrées sur le terrain et sur les moyens auxquels j'ai eu recours pour y faire face. En effet, cela a influencé l'orientation de ma question de recherche de départ de manière significative.

Comme je l'ai déjà mentionné dans le Chapitre I- Introduction, ma question de recherche initiale portait sur l'appropriation de la matière gestuelle du chorégraphe par l'interprète. Cependant, dès les premiers jours de terrain, j'ai été forcée de constater que Marie ne démontrait aucune matière gestuelle. Les interprètes généraient eux-mêmes la matière chorégraphique de l'œuvre, comme c'est le cas dans

bon nombre de processus chorégraphiques actuels à Montréal. En vue de ce constat, j'ai donc dû rapidement m'adapter à la situation et revoir mon design méthodologique, qui n'est d'ailleurs, selon Paillé (2006), « jamais complètement déterminé avant le début de la recherche en tant que telle, mais évolue, au contraire, selon les résultats obtenus, la saturation atteinte, le degré d'acceptation interne obtenu » (p. 227). Initialement, j'avais prévu de faire passer deux entretiens d'explicitation (Vermersch, 2004), portant sur la création de Marie Béland, à chacun des quatre interprètes. Étant donné la situation, quelques jours après mon entrée sur le terrain, je décidais d'annuler le deuxième entretien d'explicitation pour le remplacer par un entretien d'explicitation sur la reprise d'œuvre *Les 24 préludes de Chopin* de Marie Chouinard. Dans le même temps, j'ajoutais un troisième entretien, semi-dirigé cette fois-ci, réalisé au terme des représentations scéniques et qui a fait office de bilan sur les trois processus vécus par les interprètes. Encore accrochée à mes premiers intérêts de recherche, je me disais, à ce moment là, qu'il serait davantage question d'appropriation de matière gestuelle dans des processus de reprises d'œuvres et qu'il me serait alors possible de rattacher les données recueillies à ma question de recherche. Finalement, avant même de faire passer l'entretien bilan, il m'est apparu de manière plutôt évidente, que j'étais face à l'appropriation d'un univers chorégraphique avec la création de Marie Béland et qu'il fallait alors que je m'adapte à ce constat et non que j'adapte ce constat à mon étude. Je changeais alors ma question de recherche pour ce qu'elle est désormais³¹. Ce retournement n'est pas une exception puisque la recherche qualitative se caractérise entre autre « par sa souplesse d'ajustement pendant son déroulement, y compris par sa souplesse dans la construction progressive de l'objet même de l'enquête » (Karsenti et Savoie Zacz, 2004, p. 128).

³¹ Comment l'interprète en danse s'approprie-t-il un univers chorégraphique en interaction avec le chorégraphe et le répétiteur ?

Grâce à la compréhension et la disponibilité que m'ont offertes les interprètes, j'ai pu adapter mes outils méthodologiques au fur et à mesure de l'avancement de la collecte de données.

3.2.3 Profil des participants

3.2.3.1 Profil des interprètes

Les quatre interprètes finissants qui se sont portés volontaires à participer à mon projet de recherche sont Claudelle Bilodeau, Alexandre Fleurant, Marie-France Jacques et Laurie-Anne Langis. Lors de l'étude, ils avaient entre 22 ans et 24 ans et entre quatre et sept ans d'expérience en danse à leur actif.

3.2.3.2 Profil de la chorégraphe : Marie Béland

En 2003, Marie Béland complète un baccalauréat en danse à l'UQÀM et est récipiendaire de la *bourse d'excellence William Douglas*. En 2005, elle fonde sa propre compagnie, maribé - sors de ce corps. Elle crée alors *maribé - live in Montréal* (2005) suite à une résidence d'été au Studio 303, puis le spectacle pour adolescents *Twis-manivelle* (2005), qui est nommé par le journal ICI comme l'un des cinq meilleurs spectacles de danse de l'année. Marie reçoit la Bourse de la Fondation du maire de Montréal pour la jeunesse. Suivent ensuite les créations *Dieu ne t'a pas créé juste pour danser* (2008), qui reçoit le prix ARRIMAGES durant sa tournée des Maisons de la culture de Montréal, *RAYON X : a true decoy story* (2010), co-diffusée par Tangente et le Festival Les Coups de Théâtre et *BEHIND : une danse dont vous êtes le héros* (2010), reprise en 2011 au FTA. En 2010, Marie effectue également une résidence de deux mois à la TanzWerkstatt de Berlin.

Parallèlement à son travail sur scène, Marie Béland s'intéresse à la danse *in situ*, au travail multidisciplinaire et à l'enseignement. Elle a conçu *Les Précédents* (2008), un projet d'architecture chorégraphique créé suite à une commande du Théâtre de

Verdure et qui a depuis, été joué plus de 40 fois. Elle est également membre fondateur de la maison de production La 2e Porte à Gauche. Cet organisme crée et produit des événements de danse contemporaine qui se déroulent dans des appartements, des magasins, des bars, des parcs et qui cherchent à questionner la relation entre la danse et le public. En 2009, elle fonde avec deux collègues musiciens le collectif Le P.I.Q.U.A.N.T (Le Projet Indisciplinaire Québécois Utilisant les Arts Nécessaires à son Travail), dont le premier spectacle, *ÉPONYME (fake-fiction)*, a remporté le prix Création Francophone de l'Année au Festival Fringe, et a été repris à l'Usine C en 2011. Elle enseigne aux finissants de l'EDCM en 2012 et crée la pièce *Vie et mort de l'élégance*.

À travers l'ensemble de son travail, cette créatrice polyvalente souhaite partager avec le public ses questionnements et ses préoccupations sur la danse à titre de phénomène. La virtuosité physique issue de son univers y côtoie les situations absurdes, dans une profonde réflexion sur le médium de la danse et le rapport au public³².

3.2.3.3 Profil de la répétitrice : Hélène Leclair

Hélène Leclair est actuellement directrice des services aux étudiants et aux diplômés, directrice des répétitions et coordinatrice des productions de spectacles à l'École de danse contemporaine de Montréal. Avant de joindre cette institution d'enseignement réputée, elle a dansé pour plusieurs chorégraphes tels que Linda Rabin, Louise Bédard, Lucie Grégoire et Daniel Soulières. Elle a aussi chorégraphié plusieurs spectacles en association avec Massimo Agostinelli avant de créer sa propre compagnie. De plus, fascinée par l'improvisation et la création en danse, elle a chorégraphié des œuvres pour le cinéma, tout en prenant part à divers événements multidisciplinaires. Enseignante depuis 25 ans à l'École de danse contemporaine, elle

³² Informations tirées du site http://www.maribe.ca/marie_beland.html.

se consacre aujourd'hui au développement de jeunes talents de la relève et à leur insertion dans le milieu professionnel³³.

3.3 Outils de cueillette de données

3.3.1 *Observation participante et captation vidéo*

L'observation participante est « une technique de recherche qualitative par laquelle le chercheur recueille des données de nature surtout descriptive en participant à la vie quotidienne du groupe, de l'organisation de la personne qu'il veut étudier » (Deslauriers, 1991, p. 46). Par sa nature *in situ*, elle met l'accent sur la caractère inductif de la recherche. Ainsi, en joignant le groupe quasiment au commencement de la création, je me suis intégrée à leur quotidien sans toutefois interagir lors des répétitions. Je restais discrète et en retrait afin de ne pas perturber les séances de création et de faire en sorte d'altérer le moins possible leur authenticité.

J'ai eu recours à la captation vidéo afin de garder une trace de mes observations et d'être en mesure de m'y référer pour, éventuellement, saisir certains détails qui m'auraient échappé. Mais l'une des principales fonctions de la captation vidéo a été de faciliter l'enregistrement du verbatim des protagonistes (chorégraphe, répétitrice, interprètes) et de me permettre d'identifier la nature des activités de chacun.

Au niveau strictement technique, la capture vidéo a parfois été vécue comme une contrainte. Je possédais du matériel basique (un appareil photo-caméra numérique que j'alternais avec une *GoPro*), et inévitablement je manquais bien souvent, soit de batterie, soit de place sur mes cartes mémoires, pour filmer une séance au complet. Au début, désireuse de vouloir tout capter pour ne perdre aucun détail, je vivais ces problèmes techniques comme des obstacles et j'étais, par ailleurs, frustrée de voir la majorité du processus à travers un écran de caméra. Par la suite, j'ai réussi à m'en détacher et j'ai réalisé que certaines choses ne nécessitaient pas

³³ Informations tirées du site <http://www.edcmtl.com/fr/helene-leclair>.

d'être filmées. C'est notamment le cas des filages³⁴, qui n'ont d'ailleurs pas été analysés, n'apportant rien sur les échanges vécus entre chorégraphe/répétitrice et interprètes.

3.3.2 *Journal de bord du chercheur*

J'ai tenu un journal de bord lors de la collecte de données. Il me permettait de recueillir mes impressions, commentaires, réflexions en lien à mes observations, directement à chaud, ou plus tard, hors terrain. Selon Paillé et Mucchielli (2003), « le chercheur doit tenir compte, du moins jusqu'à un certain moment du travail d'analyse, de toutes les informations entendues ou observées ainsi que de toutes les réflexions menées, ce qui implique que celles-ci doivent être constamment disponibles sur un support stable (habituellement le support papier) » (p. 29). Mais sa fonction a aussi et surtout été de compiler des notes sur la nature des activités observées et de me donner des repères temporels, lorsqu'il fallait pallier à un problème technique avec la vidéo.

3.3.3 *Journal de bord de l'interprète*

J'ai demandé aux interprètes de tenir un journal de bord quotidien de leur répétition. Ne souhaitant pas leur imposer une forme littéraire et les freiner dans leur créativité et leur expression, j'ai choisi de jouer sur le terrain de la symbolisation. Ainsi, plusieurs possibilités de retour sur leur journée de création/répétition leur ont été proposées, soit : écrire un court paragraphe sur les temps forts ou faibles, faire un dessin (accompagner d'un titre, d'une phrase, ou d'un paragraphe), sélectionner une image, donner un mot ou encore une métaphore. Je souhaitais de cette façon aller vers un décryptage du sens en amenant les interprètes à symboliser leur pratique. Comme le disent Paillé et Mucchielli (2003) :

³⁴ « Le terme "filage" est souvent utilisé en danse dans le même sens que le terme "enchaînement". Il désigne l'action d'interpréter différentes sections de la chorégraphie ou leur totalité dans un ordre prédéterminé » (Michaud, 1996, p. 58).

L'essentiel du travail en analyse qualitative porte sur des données qualitatives, à savoir des traces matérielles, tels principalement, les mots, les locutions, les textes, mais aussi les images, icônes, et autres formes signifiantes d'organisation picturale. Une donnée qualitative est une donnée de signification immédiate revêtant une forme discursive. [...]. Pour l'analyste, la donnée qualitative prend la forme de mots, d'expressions, de phrases, de propositions textuelles ou picturales *exprimant un rapport de sens dans le moment présent du recueil* (p. 19).

Finalement, tous les interprètes ont choisi de me donner exclusivement des retours écrits sur leur pratique. Le journal a tenu un rôle que je ne lui soupçonnais pas. Il a tout d'abord permis de créer un lien de confiance entre les interprètes et moi-même. En effet, par le biais du journal, les étudiants se confiaient sur leur ressenti, leur état, leur humeur. Par ailleurs, il a rempli une fonction d'auto-prescription et de réflexions³⁵.

3.3.4 *Entretien d'explicitation de l'action vécu selon Pierre Vermersch (2004)*

Initialement, la méthode d'entretien d'explicitation de l'action vécue a été développée par Pierre Vermersch qui dirige en France le groupe de recherche sur l'explicitation (GREX). J'ai suivi durant l'hiver 2012, à l'UQÀM, la formation à l'Entretien d'explicitation, donnée par Maurice Legault, membre du GREX et professeur à la Faculté des sciences de l'éducation de l'Université Laval. « La spécificité de l'entretien d'explicitation est de viser la verbalisation de l'action » (Vermersch, 2004, p. 17), qu'elle soit matérielle ou mentale (*Ibid.*, p. 44). Par le vécu de l'action, Vermersch (2004) entend « la succession des actions élémentaires que le sujet met en œuvre pour atteindre un but » (*Ibid.*, p. 41). Dès lors, l'utilisation de cette méthode avec les interprètes dans le cadre de ma recherche m'est apparue évidente puisque, comme le dit Andrée Martin (2007), « la danse est d'abord un acte, une action du corps, avant d'être expression, théâtralisation, mise en représentation. La sensation première du danseur, c'est celle de l'agir [...] Pas de danse sans corps,

³⁵ Ce point est davantage développé dans la section 4.5.3 du chapitre IV- Résultats.

pas de danse sans acte, sans actions » (Martin, 2007). En amenant le danseur à verbaliser le vécu de son action, je cherche donc à savoir ce qu'il fait effectivement quand il s'approprie un univers chorégraphique. En outre, cette méthode me paraissait la plus appropriée quant à ma volonté d'identifier d'éventuelles étapes au processus d'appropriation. En effet, selon Vermersch (2004) :

S'informer de comment quelqu'un s'y est pris pour effectuer une tâche particulière, un exercice, c'est s'informer du détail de ses actions effectives, de leur enchaînement, de leur succession, de l'articulation entre prises d'information et opérations de réalisation. C'est s'intéresser aux savoirs pratiques, présents en actes, que ce soit avec des actions à dominante mentale, matérielle ou matérialisée (p. 44).

En formulant mes questions, j'évitais donc le « pourquoi » et je m'attachais davantage au « comment » et au « quoi » afin d'insister sur l'aspect descriptif d'un moment vécu. Toutefois, dans le cas de notre étude, les éléments connexes de l'action (contexte, jugement, commentaires, etc.) ont été particulièrement révélateurs de la manière dont les interprètes s'approprient l'univers chorégraphique et j'en ai tenu compte dans mon analyse.

Le premier entretien d'explicitation, portant sur la création de Marie Béland a été réalisé entre le 3 avril et le 4 mai 2012. Le second, portant sur la reprise d'œuvre de Marie Chouinard a été réalisé entre le 28 mai et le 3 juin.

3.3.5 *Entretien bilan semi-dirigé*

L'entretien semi-directif me paraissait être le type d'entretien qui correspondrait le mieux à ma volonté de faire un bilan portant sur les trois processus chorégraphiques (création, et reprises d'œuvres.). En effet, l'entretien semi-dirigé

[...] permet de combiner questions ouvertes et fermées, interrogations générales et très précises. Il autorise les relances, la reformulation des questions, l'improvisation de questions nouvelles et l'adaptation de l'ordre et de la nature des questions en fonction des réponses fournies par

l'interviewé et du déroulement de l'entretien, tout en maintenant l'échange dans un cadre prédéfini (Cohen, 1999, cité dans Bellenger et Couchaere, 2005, p. 24).

J'ai donc élaboré, pour l'entretien semi-dirigé, un guide de thèmes à aborder avec les interprètes³⁶. Ce dernier entretien a été réalisé au terme des représentations scéniques, entre le 4 et le 8 juin. Il a été très bénéfique car il a non seulement permis de revenir sur certains points évoqués dans l'entretien d'explicitation mais aussi d'en aborder de nouveaux³⁷. En outre, il a permis aux interprètes de faire un bilan sur leur dernière année, incluant les trois processus chorégraphiques et les représentations scéniques, et d'autre part, sur leur parcours de trois ans à l'EDCM, qui les a formé, les a vu mûrir et se professionnaliser.

3.4 Analyse des données

3.4.1 *Transcriptions et corroborations des entretiens*

Les entrevues ont été enregistrées sur support numérique afin d'en faciliter la transcription écrite. J'ai retranscrit les huit entretiens d'explicitation et l'entretien bilan de Laurie-Anne. Les trois autres entretiens bilan ont été transcrits par Patricia Payoux. Les transcriptions ont ensuite été données aux interprètes à des fins de corroborations. Seule Claudelle a modifié quelques phrases. En revanche, tous m'ont demandé de corriger certaines tournures grammaticales et tics de langage pour rendre leurs citations plus fluides et agréables à lire.

3.4.2 *Méthodes d'analyse des données*

Pour procéder à l'analyse de mes données, deux méthodes se sont révélées être appropriées : la méthode d'analyse par théorisation ancrée de Pierre Paillé (1994) et la méthode d'analyse des verbalisations relatives à des vécus de Pierre Vermersch

³⁶ Appendice A- Guide des thèmes des questions de l'entretien bilan semi-dirigé.

³⁷ Appendice B- Extraits entretien bilan semi-dirigé.

(2009). Trouvant des paramètres d'analyse pertinents dans chacune d'entre elles, j'ai procédé à un « bricolage méthodologique », selon l'expression de Sylvie Fortin (Gosselin et Le Coguiéc, 2009, p. 106), en combinant les deux méthodes. Je vais dans un premier temps passer à travers chacune d'elle pour en expliquer les grandes lignes. Puis, j'expliquerai ensuite la manière dont j'ai assemblé certains éléments de ces méthodes dans le but d'analyser le plus adéquatement possible les résultats de mon étude, selon les outils méthodologiques choisis (entretien d'explicitation, entretien semi-dirigé et journaux de bord)³⁸.

En outre, précisons dès maintenant que je n'ai pas analysé le second entretien d'explicitation sur *Les 24 préludes de Chopin* de Marie Chouinard, estimant qu'il n'était finalement pas pertinent et nécessaire à mon sujet de recherche. J'avais suffisamment de données significatives issues du processus chorégraphique de Marie Béland. D'autre part et pour les mêmes raisons, je n'ai pas non plus analysé les données concernant les deux reprises d'œuvres (Chouinard et Perrault) de l'entretien bilan semi-dirigé. Toutefois, je m'y réfère partiellement dans le chapitre V-Discussion.

3.4.2.1 Théorisation ancrée (Paillé, 1994)

Le modèle de la théorisation ancrée est adapté de l'approche de théorisation empirique et inductive, « grounded theory », développée par Glasser et Strauss (1967). Paillé (1994) identifie six étapes constituant l'évolution de l'analyse par théorisation ancrée.

La première étape consiste en la *codification* des données. En analyse par théorisation ancrée, pour chacune des étapes, on peut se poser des questions spécifiques, aidant à clarifier ce que l'on cherche à faire ressortir. Ainsi, à l'étape de la codification, les questions étaient les suivantes : « *Qu'est-ce qu'il y a ici ? Qu'est-ce que c'est ? De quoi est-il question ?* » (Paillé, 1994, p. 154).

³⁸ Les détails sur l'analyse des données, ainsi que les références aux Appendices de l'analyse se retrouvent à la section 3.4.2.3.

La seconde étape correspond à la *catégorisation*. Il s'agit à ce stade de nommer « les aspects plus importants du phénomène à l'étude » (*Ibid.*, p. 153). Les questions qu'il faut se poser sont : « *Qu'est-ce qui se passe ici ? De quoi s'agit-il ? Je suis en face de quel phénomène ?* » (*Ibid.*, p. 159). À cette étape, le chercheur repasse à travers les transcriptions et les notes codifiées et doit cette fois-ci, amener « l'analyse au niveau de la compréhension d'un comportement, d'un phénomène, d'un événement ou d'un élément d'un univers psychologique ou social » en lui donnant « un contexte plus large », en le *théorisant* (*Ibid.*, p. 160). La catégorisation est un travail long et laborieux car il implique, entre autres, de clarifier, détailler, définir et éventuellement subdiviser ou fusionner les catégories.

Vient ensuite l'étape de la *mise en relation* des catégories existantes. Cette étape se fait à la lumière des questions : « *ce que j'ai ici est-il lié avec ce que j'ai là ? En quoi et comment est-ce lié ?* » (*Ibid.*, p. 167). À ce stade, l'analyse se complexifie et devient alors « plus riche et nuancée » (*Ibid.*, p. 169). En effet, par la mise en relation des différentes catégories, Paillé (1994) précise qu'on passe « d'un plan statique à un plan dynamique, de la construction au récit, de la description à l'explication » (p. 71).

La quatrième étape est l'*intégration* des composantes multidimensionnelles de l'étude et permet « la délimitation de l'objet précis que deviendra l'analyse » (*Ibid.*, p. 172). À cette étape, il faut se demander : « *quel est le problème principal ? Je suis en face de quel phénomène en général ? Mon étude porte en définitive sur quoi ?* » (*Ibid.*). Bien que je ne me sois pas attardée à cette étape, les questions posées ont contribué à la rédaction du chapitre V-Discussion.

La cinquième étape est la *modélisation*. Elle consiste à « reproduire le plus fidèlement possible l'organisation des relations structurelles et fonctionnelles caractérisant un phénomène, un événement, un système, etc. » (*Ibid.*, p. 174). Pour

reconstituer la dynamique du phénomène analysé, les questions que l'on doit se poser sont : « *de quel type de phénomène s'agit-il ? Quelles sont les propriétés du phénomène ? Quels sont les antécédents du phénomène ? Quelles sont les conséquences du phénomène ? Quels sont les processus en jeu au niveau du phénomène ?* » (Ibid., p.174-176). Les questions soulevées ont, en partie, contribué à la rédaction du chapitre V- Discussion, mais l'étape de modélisation ne se retrouve pas directement dans mon étude.

Enfin, la sixième et dernière étape est celle de la *théorisation*. Elle « consiste en une tentative de construction minutieuse et exhaustive de la « multidimensionnalité » et de la « multicausalité » du phénomène étudié » (Paillé, 1994, p. 153). Je ne me suis pas rendue jusqu'à cette étape dans le cadre de mon étude. Paillé (1994) précise en effet que l'analyse par théorisation ancrée n'a pas besoin d'être menée jusqu'au bout pour être significative.

3.4.2.2 *Méthode d'analyse des verbalisations relatives à des vécus (Vermersch, 2009)*

Vermersch (2009) a rédigé deux articles portant sur la méthodologie d'analyse des verbalisations relatives à des vécus. Le premier (octobre 2009) porte sur l'organisation des données de verbalisations en suivant le « modèle de la sémiose » (p. 1). Le second (décembre 2009) concerne l'analyse et l'interprétation des données.

Je vais dans un premier temps revenir sur les neuf étapes d'organisation des données identifiées par Vermersch (octobre 2009) dans son premier article puisqu'elles se retrouvent directement dans mon « bricolage méthodologique » puis je passerai rapidement à travers les éléments d'analyse et d'interprétation du second article, bien que j'ai privilégié la méthode par théorisation ancrée de Paillé (1994) pour mon étude.

Le vécu simplement vécu, avec un début, un milieu et une fin et qui est hors de toute intention d'évocation, est nommé vécu de référence V1. Le référent est le vécu

lui-même et son représentant est la représentation mentale que je m'en fais dans l'évocation de ce vécu. Ainsi, le souvenir de mon vécu passé est le *premier représentant (RP1)* (Vermersch, octobre 2009, p. 5)³⁹.

En second lieu, la reprise sémique de l'évocation (RP1) évoqué dans le temps V2 devient alors le second référent R2. La mise en mot du représentant mental de V1, par l'évocation, correspond au passage du vécu en tant que tel au vécu représenté et énoncé. Ce discours est le *second représentant (RP2)* (*Ibid.*).

Un entretien d'explicitation est généralement enregistré sur un support numérique. Le passage de la verbalisation à la transcription écrite correspond donc au *troisième représentant (RP3)*. Selon Vermersch (octobre 2009), « le travail de transcription est le moment où on a des intuitions sur le sens de ce qui s'est passé lors du vécu de référence, où surgissent de nouvelles hypothèses relativement à tel ou tel aspect de l'objet d'étude » (p. 8). En effet, lors de mes transcriptions, je surlignais et annotais déjà certains passages, ayant l'intuition qu'ils seraient intéressants à analyser et à relier à mon cadre théorique.

Le *quatrième représentant (RP4)* correspond à la numérotation des répliques et des relances de la transcription écrite (*Ibid.*, p. 8). Par souci d'efficacité, j'ai effectué la numérotation des répliques et des relances en même temps que la transcription.

À l'étape suivante, il s'agit de séparer les énoncés descriptifs des énoncés non descriptifs du vécu. Le *cinquième représentant (RP5)* est l'énoncé qui ne compte que les éléments descriptifs du vécu (*Ibid.*, p. 9). Pour ma part, j'ai décidé de ne pas faire cet exercice puisque beaucoup d'informations contenues dans les énoncés non descriptifs du vécu me paraissaient particulièrement significatives pas rapport à ma

³⁹ Il est à noter que ce vécu comporte plusieurs couches de conscience : réfléchie, pré-réfléchie, irréfléchie (Vermersch, octobre 2009).

question de recherche. À cette étape, il est à noter que nous n'avons pas encore débuté l'analyse des données, nous avons simplement établi le cadre qui permettra de le faire.

Lors de l'entretien, le discours produit par la personne en évocation n'est bien souvent pas structuré selon une progression par étapes, début/milieu/fin, le point d'entrée de l'évocation n'étant pas nécessairement le début du vécu. Il s'agit alors à ce stade de ranger les énoncés, non pas dans l'ordre du récit mais dans l'ordre où ils ont été vécus. Le *sixième représentant (RP6)* correspond donc à la construction de ce déroulé temporel. Vermersch (octobre 2009) précise qu'à cette étape, il ne faut pas s'attendre à ce que tous les événements soient aisément ordonnables, qu'il n'y ait aucune confusion. Bien au contraire, « un moment confus restera confus, ce qui n'empêchera pas d'en distinguer des parties, des qualités, et de le situer dans la chronologie d'ensemble » (p. 11).

Le *septième représentant (RP7)* correspond à la réalisation d'un résumé du déroulé temporel complet, afin de « permettre aux lecteurs/auditeurs de se représenter le déroulement des grandes étapes du vécu et les événements éventuellement cruciaux au regard des objectifs de la recherche » (*Ibid.*, p. 12).

Vermersch (octobre 2009) insiste sur l'aspect imaginaire et créatif du *huitième représentant (RP8)*. Celui-ci correspond à la création d'un nouveau document, à partir du document temporel et de ce qui a précédé. Il « mettra à plat toutes les idées, hypothèses, découvertes, confirmations, qui vont constituer l'ossature de votre analyse, avant de les interpréter et de vous autoriser à des conclusions rationnellement fondées » (p. 13). Pour cela, Vermersch (octobre 2009) nous amène à se poser les questions suivantes : « qu'est-ce que cela m'apprend ? Qu'est-ce qui confirme ce que je recherchais ? Qu'est-ce qui me surprend ? Qu'est-ce que je ne comprends pas (très précieux) ? À quoi ça me fait penser ? Avec quoi je peux le mettre en relation ? De

quelle manière cela me touche, cela fait écho à mes intérêts de recherche, à mes intérêts personnels ? » (*Ibid.*). Notons que ces questions se rapprochent de celles posées aux étapes de mise en relation et d'intégration de la théorisation ancrée (Paillé, 1994).

Enfin, Vermersch (octobre 2009) identifie une dernière étape qui est celle du choix d'axes d'analyse des données, à partir du déroulé temporel (RP6) et des idées interprétatives et questions (RP8). Lors de la constitution du *neuvième représentant* (RP9), il s'agit donc de « changer de regard » (p. 14) et de « dégager un sens » (p. 13) pour aller au delà de la description.

Dans le second article (décembre 2009), portant sur l'analyse et l'interprétation des données de verbalisation relatives au vécu, Vermersch (décembre 2009) distingue deux types d'analyse : l'analyse statique et l'analyse temporelle. L'analyse statique consiste dans un premier temps en un découpage des composants du verbatim en unités sémiques, ou unités de sens, à divers niveaux de granularité et dans un second temps, à requalifier ces unités, c'est-à-dire à leur donner un sens, à les interpréter (*Ibid.*, p. 3). Par l'analyse statique, le chercheur vise à regrouper les éléments en identifiant les unités de sens, en constituant un vocabulaire descriptif de base permettant de décrire le vécu étudié et en produisant des catégories. Cela se rapproche donc de la catégorisation et de la mise en relation dans l'analyse par théorisation ancrée développée par Paillé (1994). L'analyse temporelle, quant à elle, a opéré un changement de point de vue par rapport à l'analyse statique puisque tout moment vécu sera appréhendé comme déroulement temporel, comme successions d'étapes et de phases. Ainsi, la fonction de l'analyse temporelle est de « saisir l'engendrement de la conduite étudiée », la segmentation portera alors sur « un découpage en phases, sur leurs modes d'enchaînements, suivant des fils conducteurs multiples » (Vermersch, décembre 2009, p. 2).

Notons que l'analyse temporelle n'est possible que si l'analyse statique, permettant le découpage des unités sémiques et leur dénomination, est suffisamment avancée (Vermersch, décembre 2009).

3.4.2.3 Combinaison des deux méthodes

Voyons désormais la combinaison des étapes correspondant aux deux méthodes d'analyse et d'organisation des données vues précédemment (Paillé, 1994 ; Vermersch, octobre 2009) qui a permis l'analyse des entretiens et journaux de bord :

- 1) RP1 : le souvenir du vécu passé, évocation
- 2) RP2 : mise en mot du souvenir, discours
- 3) RP3 + RP4 : transcription écrite de la verbalisation et numérotation des répliques
- 4) RP6 + RP7 : mettre les énoncés non pas dans l'ordre du récit mais dans l'ordre où ils ont été vécu. Établir un déroulé temporel et en faire un résumé
- 5) Codification selon la grille des informations satellites de l'action
- 6) Catégorisation
- 7) Mise en relation des catégories et RP8 + RP9
- 8) Intégration (chapitre Discussion)
- 9) Modélisation (chapitre Discussion)

Notons que j'ai regroupé certaines étapes en une seule, par exemple RP3 et RP4 ou RP6 et RP7, car elles ont été réalisées simultanément. Je ne repasserai pas à travers chaque étape, cependant, je tiens à m'arrêter sur certaines d'entre elles, pour détailler la manière dont je m'y suis prise :

Étape 5 : Codification selon la grille des informations satellites de l'action

À cette étape, j'ai choisi de codifier mes transcriptions et notes de journaux de bord des interprètes en utilisant le système des informations satellites de l'action (ISA) de Vermersch (2004). Je me suis alors réappropriée ce système⁴⁰.

⁴⁰ Appendice C- Système des informations satellites de l'action (Vermersch, 2004) revisité.

En outre, j'ai inscrit les codes dans la seconde colonne du tableau constitué pour la réalisation des transcriptions et de l'analyse⁴¹ et en marge des journaux de bord. Il s'agissait ici de dégager, nommer et résumer, presque ligne par ligne, les propos développés par les interprètes. J'ai aussi utilisé des couleurs de manière à identifier plus rapidement les informations et faciliter les prochaines étapes : la catégorisation et la mise en relation.

Étape 6 : Catégorisation

J'ai inscrit les catégories dans la troisième colonne du tableau constitué pour la réalisation des transcriptions et de l'analyse⁴². À cette étape, je me suis aussi rendu compte que certains codes pouvaient déjà être considérés comme des catégories.

Étape 8 : Mise en relation

À l'étape de la mise en relation, j'ai d'abord réalisé un tableau pour chacun des entretiens (explicitation et bilan) et pour les journaux de bord des interprètes, avec quatre colonnes correspondant à chacun des interprètes. Dans chaque colonne, j'ai noté les catégories qui ressortaient pour chaque danseur, afin de pouvoir ensuite faire des liens, identifier les points communs et les différences. J'ai ensuite regroupé ces catégories par affinité.

3.4.2.4 Le choix des catégories relatives aux déroulements chronologiques vécus par les interprètes

Il est intéressant de constater que plusieurs paramètres relatifs au temps sont apparus durant l'analyse des données. Comme nous venons de le voir, à l'étape de la codification, j'ai utilisé le système des informations satellites de l'action vécue. Deux catégories relatives aux repères spatiaux-temporels sont ressorties :

⁴¹ Appendice D- Codification et catégorisation.

⁴² Appendice D- Codification et catégorisation.

- 1) Contexte : **repères spatiaux.**
- 2) Procédural : **déroulement des actions.**

J'ai divisé cette dernière catégorie en trois sous-parties:

a) Procédural : déroulement : MACRO correspond à tout ce qui signifie le temps en tant que processus. Exemples: *le premier jour, plus tard, la même semaine, un autre jour*, etc.

b) Procédural : déroulement : MICRO, correspond à des repères temporels d'une séquence chorégraphique. Exemples : *avant le saut, au début de la phrase, après la marche*, etc.

c) Procédural : activité de stabilisation : RÉPÉTITION, signifie l'action de refaire, de répéter. Exemples : *souvent, une coupe de fois, à répétition*, etc.

Par ailleurs, à partir des entretiens d'explicitation, j'ai réalisé un déroulé temporel⁴³ de l'action telle qu'elle a effectivement été vécue par chacun des interprètes, correspondant à la quatrième étape de l'analyse et cela pour m'aider à reconstruire le fil des actions/étapes vécus par les danseurs.

3.4.3 Analyse des vidéos

J'ai totalisé une centaine de captations vidéo, représentant plusieurs heures d'observations. J'en ai sélectionné une vingtaine, celles qui me paraissaient les plus significatives par rapport à ma problématique, que j'ai analysé selon une grille d'observation élaborée en amont (nature des activités et verbalisation)⁴⁴.

⁴³ Appendice E- Extraits déroulés temporels.

⁴⁴ Appendice F- Extraits d'analyse vidéos.

3.5 Considérations éthiques

La collecte et l'analyse des données ont été réalisées conformément au formulaire d'approbation éthique d'un projet de recherche étudiant de cycle supérieur portant sur l'humain et au formulaire d'information et de consentement pour sujet majeur⁴⁵. Les participants ont eu le choix de garder l'anonymat ou de choisir un pseudonyme pour leur nomination dans le mémoire de recherche et pour la transcription des entrevues. La directrice de l'École de danse contemporaine de Montréal, Lucie Boissinot, s'est assurée auprès des étudiants que ma présence et le fait d'être filmés quotidiennement ne leur posaient aucun problème. Les interprètes ont eu, lors des entrevues, le choix de ne pas répondre aux questions et je me suis engagée à retirer tout renseignement considéré comme inapproprié avant publication. Ils ont ainsi eu la possibilité de modifier ou d'enlever des passages des entrevues transcrites. Ils pouvaient aussi choisir de se retirer de l'étude en tout temps sans aucune forme de pénalité. Enfin, l'ensemble des données a été accessible par ma directrice de recherche, Nicole Harbonnier-Topin et par moi-même uniquement.

⁴⁵ Appendice G, H, I- Formulaires de consentement.

CHAPITRE IV

RÉSULTATS

J'exposerai dans ce chapitre les résultats de ma collecte de données qui, à titre de rappel, a été effectuée auprès de quatre finissants de l'École de danse contemporaine de Montréal en processus de création avec Marie Béland, du 30 mars au 24 mai 2012. Comme vu dans le chapitre III- Méthodologie, j'ai modifié ma question de recherche initiale en vue des circonstances de terrain et afin de pouvoir être au plus proche de la réalité vécue par les interprètes, à savoir participer à un processus créatif dans lequel ils génèrent leur propre matière gestuelle et proposent leurs idées en lien à la demande de la chorégraphe. Ainsi, les résultats émergent de la question suivante : dans une interaction entre chorégraphe et interprète et répétiteur et interprète, comment l'interprète s'approprie-t-il un univers chorégraphique?

Retour sur les choix méthodologiques

Lors de l'analyse, certaines données de ma collecte se sont révélées peu significatives ou peu appropriées. C'est notamment le cas de mon propre journal de bord, dans lequel j'indique principalement la nature des activités observées, accompagnées de repères chronologiques et de quelques extraits de verbatim mais la captation vidéo a finalement largement rempli ces deux fonctions. De plus, comme évoqué dans le chapitre III- Méthodologie, les entretiens d'explicitations portant sur *Les 24 préludes de Chopin* de Chouinard ainsi que les passages des entretiens bilan portant sur ce même processus et sur *Joe et Rodolphe* de Perreault n'ont pas été analysés. J'ai estimé avoir suffisamment de données significatives avec le processus chorégraphique de Marie Béland.

Dans un premier temps, j'ai dû trouver ma place en tant qu'observatrice. Inéluctablement, au début j'étais un intrus pour les danseurs et de surcroît un intrus avec une caméra. Je me sentais observée autant qu'eux; j'étais le « voyant-visible » selon l'expression de Merleau-Ponty (Laplantine, 2010, p. 23). Puis, petit à petit j'ai senti que je me fondais un peu plus dans le décor et ma présence devenait habituelle.

Dès la première lecture des journaux de bord des interprètes, j'ai pu observer que par l'intermédiaire de ce médium, ils se confiaient sur leur ressenti et leurs impressions. J'ai alors constaté que le journal, en plus d'être un outil de recherche, était aussi un moyen d'établir un lien de confiance entre eux et moi. Les entretiens (de l'ordre de trois d'une durée d'une à deux heures par interprète, dans un temps rapproché) ont, selon moi, eux aussi permis d'approfondir cette relation de confiance. Comme le souligne d'ailleurs Laplantine (2010), « il n'existe pas d'ethnographie sans confiance et sans échange » (p. 23). Par ailleurs, les outils de collecte de données se sont aussi révélés devenir des outils d'appropriation pour les interprètes⁴⁶.

Les défis de la mémoire

À la réalisation des premiers entretiens d'explicitation, j'ai d'abord été déstabilisée. Bien que j'aie suivi la formation donnée par Maurice Legault à l'hiver 2012, la tâche m'est apparue complexe. En effet, je me suis rendu compte de la difficulté de faire expliciter l'action des interprètes en cours de processus de création, quand tout est continuellement sujet au changement. Je laissais aux interprètes, comme on le fait habituellement en explicitation, le choix du moment qu'ils voulaient expliciter. Une fois ce choix fait, il était parfois laborieux de les maintenir en évocation sans qu'ils ne perdent le fil de leur souvenir. Il arrivait en effet qu'ils se sentent confus car le moment choisi, par exemple un moment de travail en duo et avec Marie, venait se mêler dans leur esprit, à un autre moment de ce même travail, plus tard ou plus tôt dans le processus. En effet, ces épisodes de travail se font sur le

⁴⁶ Ce point sera développé dans la section 4.5.3.

même schéma : recherche, démonstration à Marie ou Hélène, retours et indications de Marie et/ou Hélène, répétition. Voici deux exemples illustrant cette confusion:

Pis après ça... Eee, on avait un objet. Est-ce qu'on avait un objet déjà? J'essaye de me rappeler. Il me semble qu'on avait l'objet. C'est ça! Oui on avait l'objet, on avait le collier, c'est ça, ok, excuse! Je reviens en arrière! (Laurie-Anne, entretien d'explicitation).

J'essaye de me rappeler ce qu'on faisait exactement... Parce que ça... ah c'est ça! Avant j'm'en rappelle, on a travaillé dans le studio C, et on avait commencé à changer cette séquence là et à vraiment essayer de trouver quelque chose qui se déplaçait dans l'espace [...]. Ouais, donc on faisait trois retirés, l'un jambe droite, l'autre jambe gauche, ensuite, encore jambe droite mais cette fois-ci le corps orienté face public [...] et après ça on faisait un genre de *tombé pas de bourré*, puis ee..... C'est ça? Non c'est pas vrai! On faisait... attends qu'est-ce qu'on faisait? (*murmure et gestes avec les mains*) Tac, tac, tac. Je sais qu'on faisait d'autres retirés de dos, y'avait peut-être un *tombé pas de bourré*, j'suis pas sûre, j'pense qu'il a été ajouté après, mais... je m'en rappelle pas... (Claudelle, entretien d'explicitation).

De plus, il arrivait souvent que les interprètes relatent ce qu'ils faisaient désormais, à l'heure de l'entretien, mais éprouvent de la difficulté à revenir sur ce qu'ils faisaient avant et qu'ils soient alors confus dans le temps. Le fait d'avoir observé le processus me permettait d'identifier ce décalage:

151. B. Ok, alors Marie dit que ce serait bien qu'il y ait des sauts, là qu'est-ce que tu fais toi quand elle te dit ça ?

152. A. Ben alors, au lieu de faire un piqué, on prend un bon pas...

153. B. Avant ça encore. Là tu es en train de te souvenir de ce que vous faites maintenant...

154. A. Oui! (*rires*).

155. B. On va essayer d'aller au moment où vous l'avez créé, ok?

(Claudelle, entretien d'explicitation)⁴⁷

⁴⁷ Les répliques des extraits d'entretien qui comprennent un échange entre l'interprète et moi sont numérotées selon le déroulé de la retranscription. A correspond à la réplique de l'interprète et B à la mienne.

Plan du chapitre

Dans ce chapitre, nous verrons dans un premier temps quels ont été les défis du démarrage du processus de création avant de se pencher sur les défis liés à l'interaction entre l'interprète, la chorégraphe et la répétitrice. Puis, j'aborderai les activités de communication qui ont permis aux interprètes de générer la matière gestuelle de l'œuvre. Nous verrons ensuite comment les outils de collecte de données sont devenus des moyens d'appropriation. J'exposerai, par la suite, la place fondamentale de la construction de sens dans le processus de Marie ainsi que l'importance de la quête d'autonomie pour l'interprète. Enfin, je terminerai en abordant les défis de la stabilisation de l'œuvre, du début à la fin du processus chorégraphique.

4.1 Les défis du démarrage : entre excitation et insécurité

Au terme des entretiens d'explicitation, il est ressorti qu'avant de rencontrer Marie, les interprètes avaient ce que j'ai nommé « une vision *à priori* » de sa démarche artistique et de son univers chorégraphique. Alexandre s'attendait à un côté théâtral, ce qui était aussi le cas de Laurie-Anne : « j'avais déjà l'image d'elle... l'idée de la théâtralité. On s'était fait dire qu'elle aimait jouer avec ça et que souvent, y'avait un motif, une intention derrière les gestes » (Laurie-Anne, entretien d'explicitation). Marie-France, elle, s'attendait à être dans un processus participatif :

C'est sûr qu'on avait un peu notre pré... On se disait « avec Marie Béland ça va être très ludique, [...] elle va pas arriver avec quelque chose de tout fait, elle va pas arriver en nous montrant une phrase de gestuelle ». On s'est dit [...] que ça allait être un peu nous qu'allions créer (Marie-France, entretien d'explicitation).

J'ai eu accès au début du processus (la première semaine) par le biais des entretiens d'explicitation avec les interprètes. Ainsi, je sais que dans un premier temps, Marie Béland a commencé par exposer l'univers voulu pour la pièce. Le

contexte était celui d'une soirée cocktail et *cupcakes* dans les années 50. Elle souhaitait aussi installer des trajets et des cycles répétitifs. Elle leur a donc montré un *vidéo clip* du groupe *Green Day* illustrant cette idée. À partir de ces pistes, Marie a demandé aux interprètes de faire deux improvisations en réalisant des trajets dans l'espace et en intégrant, s'ils le désiraient, les accessoires de leur choix. Le but était d'identifier les possibles rencontres entre eux.

Ainsi, les données ont permis de faire ressortir le fait que les quatre interprètes ont vécu une période de flou dans les premiers jours du processus de création et particulièrement dans l'exercice d'improvisation, due, selon eux, au manque de clarté des directives de Marie. Tous se sont sentis trop libres et livrés à eux-mêmes. Alexandre l'a exprimé lors de notre premier entretien :

Elle nous a dit qu'elle voulait chercher le *pin up*, toute l'idée des années 50, 60. Ça c'était notre point de départ, mais de là, elle nous a pas précisé si elle voulait que ce soit théâtral t'sais. On lui a demandé et elle nous a dit « lancez-vous, ça peut être théâtral, ça peut être dansé, mais pas trop », ouais c'est vrai, elle nous a dit « pas trop dansé »! [...] Ok! Ee, bah c'est ça. Pis là, durant l'impro... c'était comme... pas confrontant mais ee, on savait pas où s'en aller... ben, je ne savais pas où m'en aller. Et après en discutant avec les autres, on s'est rendu compte qu'on était un peu tous dans cet état là. [...] J pense que c'était... ben pour moi en tout cas, j pense que c'était dû au manque de précision dans les consignes de l'improvisation (Alexandre, entretien d'explicitation).

Par ailleurs, les danseurs m'ont partagé leur joie de participer à un processus de création encourageant leur créativité mais paradoxalement, ils se sentaient parfois déstabilisés par cette trop grande liberté et auraient souhaité être davantage guidés par Marie :

Dans le processus de Marie, il y a beaucoup de place à l'interprète. Elle nous guide souvent à partir d'idées générales qu'elle a en tête...mais nous impose rarement des mouvements précis... Nous devons proposer des mouvements qui correspondent à l'image qu'elle décrit. Lorsque la piste est un peu vague, il est plus ardu de créer de la gestuelle (et nous nous retrouvons parfois bloqués) (Claudelle, journal, 3 avril 2012).

Marie-France ressent la même chose :

Il est certain que Marie nous laisse beaucoup de place [...] Je trouve que l'on peut sentir son esprit « collectif » en tant que créatrice et je suis contente d'explorer ce type de processus. [...] Il ne faut pas attendre d'avoir tout, tout cuit dans le bec. [...] Il faut se permettre d'amener son esprit créatif dans le travail de Marie. Il peut parfois être difficile de « remplir » toute la latitude que nous avons et savoir *dealer* avec les moments de doute qui peuvent apparaître dans la très grande liberté que nous avons (Marie-France, journal, 3 avril 2012).

Selon moi, cette contradiction naît dans un contexte à prendre en compte : le cadre scolaire. Les interprètes sont certes des professionnels en devenir, mais pour l'heure, encore étudiants. Ils ont peu, voir jamais, vécu un processus de création leur laissant tant de liberté, comme ils le reconnaissent d'ailleurs eux-mêmes : « je ne suis pas certaine de ce qu'elle veut principalement parce que ses images sont moins physiques et plus mentales. C'est un défi car c'est la première chorégraphe que je rencontre qui ne bouge pas beaucoup devant et avec nous » (Laurie-Anne, journal, 2 mai 2012). Lors de notre entretien, Laurie-Anne ajoute : « elle [Marie Béland, *ndla*] est moins dans le mouvement, elle est plus dans les images, des idées des concepts, mais elle nous nourrit vraiment beaucoup sauf que c'est autre chose t'sais » (Laurie-Anne, entretien d'explicitation). Ils ont donc été amenés à s'adapter à la demande, à être créatifs, à proposer et à assumer des choix. C'est là tout le défi de l'interaction.

4.2 Les défis de l'interaction : entre guidage et frustration

4.2.1 Une relation d'échange avec la chorégraphe

Nous l'avons vu, les interprètes étaient enthousiastes de participer à un processus créatif leur donnant une aussi grande part de liberté. Ils ont réalisé la nécessité de faire des propositions à la chorégraphe, de l'inspirer autant qu'ils se sentaient inspirés par elle :

[...] c'est plus une attitude de travail que j'essaie d'avoir, d'être vraiment dans la création, et d'être stimulé par l'imaginaire puis tout ça, et de toujours essayer des nouvelles choses même si... même si c'est pas nécessairement ça qui est retenu, mais ça donne quand même une idée à la chorégraphe... si elle veut aller dans cette direction là ou pas du tout (Claudelle, entretien d'explicitation).

Ainsi, tous voyaient la relation avec la chorégraphe comme un échange et un partage. C'est ce que Marie-France m'exprime: « avec Marie, je voyais la relation comme un échange. Elle va toujours trancher, c'est sûr c'est elle la chorégraphe, mais si j'ai une idée, si j'ai une incertitude, je peux proposer, je peux demander [...]. C'était un rapport d'égal à égal » (Marie-France, entretien bilan). Marie-France parle d'un « rapport d'égal à égal » pour parler de la relation de confiance et d'écoute mutuelle entre les interprètes et la chorégraphe, même si dans les faits, une certaine autorité est attribuée à la chorégraphe et à son statut de professeur, faisant en sorte que l'interaction est plus asymétrique que symétrique. Pour Alexandre cependant, l'échange a mis plus de temps à se mettre en place :

Au départ, on n'avait pas tant l'impression que c'était une écoute mutuelle vu que l'on n'avait pas de *feedback*, de ce qu'elle aimait ou de ce qu'elle n'aimait pas. C'est pour ça qu'on était perdu, je pense. On s'attendait à quelque chose mais comme on n'avait pas de retour, c'était... comment dire cela... on n'avait pas l'impression qu'elle partageait ce qu'elle pensait... Moi j'ai senti qu'il y avait comme une gêne. C'était la première fois qu'elle enseignait dans un cadre scolaire, je pense. Je pense qu'elle aussi, appréhendait cela. Mais vers la fin, je ne sais pas si c'est parce que c'était plus clair, là il y avait un échange mutuel entre interprète et chorégraphe (Alexandre, entretien bilan).

L'interaction, bien que perçue comme un échange, a aussi laissé place à quelques frustrations de la part des interprètes.

4.2.2 Frustrations liées à des attentes

Malgré le fait que les interprètes aient trouvé que les directives de Marie se clarifiaient au fur et à mesure de l'avancement dans le processus créatif, la sensation

d'une trop grande liberté refaisait parfois surface, notamment lors de la création de certains duos. C'est le cas de celui de Claudelle et Marie-France dont la consigne de départ était de se déplacer dans l'espace. Claudelle explique : « en fait au début c'était difficile parce que quand on n'a pas vraiment de contrainte et qu'on est totalement libre, c'est vraiment difficile de proposer quelque chose, parce que... qui bouge dans l'espace, ça peut vraiment être n'importe quoi t'sais » (Claudelle, entretien d'explicitation). À l'instar de Claudelle, Marie-France exprime son besoin de recevoir davantage de directions personnelles de la part de la chorégraphe : « parfois j'aimerais que Marie soit plus précise avec ce qu'elle veut à ce niveau là [les intentions, *ndlr*]. Par exemple être plus spécifique par rapport à chaque individu pour voir si nous sommes sur la bonne voie ou non dans le travail [...]. J'aurais peut-être aimé avoir plus de directions personnelles de la part de Marie » (Marie-France, journal, 16 avril 2012). Laurie-Anne et Alexandre, quant à eux, m'ont exprimé la difficulté qu'ils ont rencontrée face à une consigne de Marie qui était de réaliser des actions concrètes sans mimer. Cette directive est longtemps demeurée floue pour eux.

En fait, il semble qu'il y ait eu une inconstance dans la compréhension des demandes de Marie par les danseurs, car si Laurie-Anne a elle aussi ressenti une zone d'ombre par rapport à la consigne de Marie sur l'absence de mime, elle a aussi souligné l'efficacité des retours et des images de la chorégraphe sur son interprétation : « elle [Marie, *ndla*] ajoute souvent beaucoup d'intentions dans le mouvement c'est donc très satisfaisant de savoir où l'on s'en va et pourquoi nos gestes sont ainsi » (Laurie-Anne, journal, 2 avril). Elle ajoute plus tard : « Marie nous donne énormément de *feedback* avec son imaginaire, ce qui nous amène de plus en plus dans un état d'esprit qui sert l'état de corps » (Laurie-Anne, journal, 10 avril 2012).

Ces divers exemples montrent l'importance pour les interprètes de la consigne, ou de la tâche, donnée par le chorégraphe, comme point de départ à l'émergence du geste dansé. Une consigne qu'ils semblent d'ailleurs chercher à intégrer et s'approprier, à condition qu'elle soit claire, tant au niveau de son énonciation, de son

accessibilité, que du cheminement, physique et psychologique, qu'ils doivent faire personnellement pour y répondre.

4.2.3 Tiraillement entre volonté de répondre à la demande et capacité physique d'y répondre

Par ailleurs, j'ai constaté qu'il y avait parfois un tiraillement entre la volonté de l'interprète de répondre à la demande et sa capacité physique d'y répondre. C'est le cas de Marie-France :

On cherchait tellement longtemps cette journée là! J'me rappelle aussi qu'elle [Marie, *ndla*] avait proposé que je tombe en *push up*... au pire. [...] Je savais que physiquement c'était dur ce mouvement là [...] Mais j'ai mon espèce de « oh, moi j'suis capable! J'suis assez forte! » [...] J'essaye de trouver d'autres moyens, j'me rappelle avoir essayé sur le divan (*rires*). J'avais en tête que j'pouvais le faire t'sais! Mais en même temps, c'est parce que j'savais pas à quel point Marie y tenait. J'sais pas si elle se disait « oh, j'tiens vraiment à ce qu'elle fasse ça, ce serait cool qu'elle soit capable » ou si elle était juste comme « si elle l'a pas c'est pas grave, mais si elle est capable de l'faire... ». Et j'me rappelle m'être dit « j'veux répondre à la demande » t'sais, puis « c'est cool en même temps ça va être beau ». Et y'a une partie de moi qu'était comme « peut-être que dans l'fond, elle s'en fou [...] tu vas pas te blesser pour ça »... J'me rappelle, j'avais tellement mal au cou et aux bras le lendemain... (Marie-France, entretien d'explicitation).

Ici, l'égo de Marie-France est impliqué. Sa volonté de se prouver à elle même, mais aussi de prouver à la chorégraphe qu'elle est capable de réaliser la demande, l'amène à se surpasser, quitte à ce que cela devienne douloureux et dangereux. Claudelle, quant à elle, reconnaît avoir pris trop de risques et avoir dépassé ses limites physiques :

[...] c'est une pièce vraiment *trippante*, mais je sens que je prenais trop de risques, je me faisais trop mal (*rires*). Et je pense que nous sommes plusieurs à s'être blessés. Mais c'est à nous d'être intelligents avec nos

corps [...], c'est vraiment à l'interprète de gérer cela mais avec l'emportement, l'adrénaline, c'est difficile (Claudelle, entretien bilan).

La répétitrice, consciente de l'adrénaline ressentie par les interprètes, les mettait d'ailleurs souvent en garde en insistant sur le fait de rester alerte, malgré le dépassement de soi.

En outre, à travers leur besoin d'être rassurés par la chorégraphe ou par la répétitrice et à chercher leur validation, un manque de confiance se faisait parfois ressentir chez les interprètes. Cet aspect est particulièrement ressorti chez Marie-France, qui se mettait souvent la pression de peur de ne pas être à la hauteur :

[...] c'est le genre de moment où j'fige ...[...] là j'me rappelle avoir eu un goût de ce *feeling* là, un genre de début de « *ark*, j'sais pas qu'est-ce que j'dois faire ! [...] j'le sens pas ». [...] mais finalement j'me suis juste dit « fait le », puis je l'ai fait... L'affaire c'est que des fois quand elles nous regardent, on se dit « ok là j'dois bien faire » pis là ah!... Juste se dire ça, ben on se sent pas, on le fait pas et c'est là que je perds mon espèce de *ground* (Marie-France, entretien d'explicitation).

Le moment dont parle Marie-France est un moment clé du processus : l'interprétation en solo des séquences construites en duo. À ce stade, chaque interprète travaillait tour à tour son passage en solo devant Marie et Hélène. En l'absence de leur partenaire, ils se sont sentis plus vulnérables et ont parfois eu de la difficulté à explorer, tout seul, devant la chorégraphe et la répétitrice, deux paires d'yeux rivées sur eux dans l'attente de propositions en lien à leurs demandes. Visiblement, la déstabilisation et le manque de confiance qu'a pu provoquer ce schéma de travail, semblent être reliés à la volonté, voir même à la nécessité des danseurs, de plaire à la chorégraphe et à la répétitrice et de ne pas les décevoir.

4.2.4 Le rôle de la répétitrice

4.2.4.1 Un guide à la présence constante...

L'une des particularités de l'École de danse contemporaine de Montréal, nous l'avons vu⁴⁸, est que la répétitrice passe presque autant de temps avec les interprètes que la chorégraphe lors du processus de création. Marie Béland est partie après la troisième semaine, et le reste du temps, environ deux semaines, était consacré à un travail intensif de répétition avec Hélène Leclair, avant que Marie ne revienne dans les derniers jours. Les interprètes ont souligné, lors de nos entretiens, l'importance du rôle d'Hélène. Alexandre explique :

En deuxième année, [...] dans ma tête, le répétiteur était là pour s'assurer que tout le monde fasse la même affaire ou que ce soit *clean*. Pour remettre sa copie propre. Et puis Hélène m'a dit « tu sais ça n'a pas toujours besoin d'être beau pour être ». Dans le fond, ce que je pourrais dire de son travail, c'est que c'est elle qui nous a permis d'assumer les propositions et d'y aller à fond. [...] et puis elle essayait d'être souvent là quand la chorégraphe était présente pour savoir ce que la chorégraphe voulait. Hélène fait un travail personnalisé avec chacun d'entre nous dans le fond. À LADMMI, on passe 2 à 3 semaines avec le chorégraphe et après, tout le reste du temps, on le passe avec Hélène (Alexandre, entretien bilan).

La répétitrice donne des repères aux danseurs et les motive à trouver les leurs. Les interprètes m'ont exprimé qu'Hélène leur permettait d'« aller plus loin » dans l'interprétation, en les invitant à assumer leur proposition, comme l'a souligné Alexandre. Selon Claudelle, elle les encourageait à conscientiser davantage l'initiation du mouvement et les chemins corporels empruntés :

J'apprécie beaucoup la façon dont Hélène me dirige. Elle m'aide à aborder le mouvement de façon plus profonde, avec un meilleur ancrage au sol. Elle m'encourage à générer le mouvement du centre vers les

⁴⁸ Voir section 3.2.1.2.

extrémités plutôt que l'inverse. Sur le coup (en travaillant avec Hélène), j'ai l'impression d'accéder à un mouvement plus plein, plus ample, qui s'inscrit davantage dans l'espace (Claudelle, journal, 16 avril).

4.2.4.2 ...et un miroir parfois rassurant, parfois confrontant

Pour amener l'interprète à conscientiser l'inexactitude de son geste ou de son intention, la répétitrice se faisait parfois miroir déformant en reproduisant grossièrement ses gestes pour lui refléter une image proche de la sienne et lui faire comprendre les modifications à apporter. Claudelle explique :

[...] elle est très physique quand elle nous parle mais elle le fait sur son propre corps. Elle va nous imiter ce que nous on fait un peu grossièrement genre, « c'est pas nanana, tout mou affaissé », elle va dire « c'est érigé, c'est sophistiqué, c'est d'la haute couture », elle va nous dire ça, donc là on utilise ça et dans le fond, avec les indications qu'elle donne, j'le refais, en pensant à ça (Claudelle, entretien d'explicitation).

Marie-France, elle, a trouvé le travail en sous-groupe avec Hélène parfois confrontant. Elle admet s'être quelquefois bloquée à la demande et avoir agi sur la défensive. Mais elle reconnaît aussi que la répétitrice est la personne capable de recevoir les frustrations des interprètes, de les rassurer et de les remotiver. Pour elle, Hélène sait développer le potentiel individuel de chacun :

On est tellement tout le temps avec Hélène que toutes les frustrations que tu as au travail passent par Hélène parce qu'elle sait gérer ça. [...] Tu ne peux pas te dérober [...] et essayer de te cacher. [...] C'est vraiment une *coach* qui sait développer le potentiel individuel de chacun. Je faisais entièrement confiance à Hélène. Elle essayait tout le temps de m'amener plus loin (Marie-France, entretien bilan).

4.2.5 Gérer la collectivité

Par ailleurs, une autre forme de frustration a émergé de l'interaction des interprètes entre eux au sein de la collectivité. Comme dans tout groupe de travail,

chacun a dû trouver sa place, alors que les différences de personnalités et de caractères se faisaient ressentir : « parfois cela m'impatiente. Je sens toutefois que ma collègue n'aime pas cette attitude et qu'elle se sent mal. Cela ne fait qu'envenimer la situation » (Marie-France, journal, 13 avril 2012). Laurie-Anne me confie quant à elle avoir appris à s'affirmer et à donner son avis durant les trois années à l'école et particulièrement dans le groupe de travail de Marie Béland :

L'affirmation de soi était importante. T'sais notre groupe, c'est beaucoup de *leaders* ensemble, des fois c'est difficile [...] En première année, j'essayais de me fondre un peu là-dedans, personne se connaît donc personne prend toute la place. Et au fur et à mesure que les années passent, y'a d'autres personnes qui se joignent à nous et y'en a qui sont... qui prennent de la place, [...] qui mettent en avant leur idées et leur façon de penser. Dans le groupe de Marie Béland, on était quand même... on est très différents, on s'entend super bien, [...] on est tous capable de laisser la place aux autres... fait que ça, c'était un bel apprentissage, de dire « ouais t'as une voix » et de l'utiliser (Laurie-Anne, entretien bilan).

On ne peut pas nier que l'état personnel et quotidien de l'interprète lorsque il entre studio fluctue, et que certains jours sont plus difficiles que d'autres. Mais globalement, d'après mes observations, se dégageait une ambiance joviale, voir même euphorique, lors du travail de création en studio. D'ailleurs, selon les dires de certains interprètes, jamais ils n'ont autant ri durant un processus chorégraphique. L'ambiance générale de travail joue inévitablement sur l'investissement et la motivation de l'interprète dans la création de l'œuvre. Pour Claudelle, l'ambiance en studio ainsi que sa relation avec le chorégraphe et les autres danseurs sont des éléments importants, influençant sa disponibilité :

J'ai déjà eu une expérience vraiment difficile avec un chorégraphe à LADMMI qui était... il me rentrait dedans, je *braillais*, je n'étais pas capable de danser, il me disait d'être plus détendue mais je ne pouvais pas parce qu'il me criait après. C'est pourquoi c'est important pour moi d'avoir de bonnes relations. [...] Pour Marie B [...] nous étions des écervelés ensemble (*rires*). [...] Nous avons une sacrée dynamique. [...] J'ai

apprécié ces répétitions parce qu'on riait beaucoup (*rires*)...c'est vraiment important je trouve. [...]. Cela m'aide d'avoir une belle relation, une certaine proximité avec le chorégraphe [...] pour rentrer plus dans son univers. Si tu te sens bien, si tu es de bonne humeur, si tu aimes l'autre personne, tu as quand même des dispositions physiques que tu n'as pas autrement. [...] Pour moi, les relations sont vraiment importantes au travail, même entre nous, les danseurs (Claudelle, entretien bilan).

4.3 La nécessité de communication

4.3.1 Initiative du chorégraphe : générer la base et sélectionner les propositions

La consigne de départ de Marie était de créer des trajets dans l'espace. Puis, il s'agissait d'identifier les rencontres possibles entre les danseurs, et à partir de là, de créer une courte séquence gestuelle en duo ou en trio, toujours avec le thème cocktail des années 50 en toile de fond. Absente au commencement de la création des duos et trios, les interprètes m'ont donc relaté la manière dont ils ont créé la base de leurs interactions. Il a principalement été question d'improvisation à deux, d'un dialogue intercorporel avec proposition physique de l'un et réponse physique de l'autre. La majorité des duos ou trios a été créée avec des accessoires (une sacoche, un manteau de fourrure, un collier, du rouge à lèvres, une bouteille de Coca Cola, etc.) et a donc influencé, je dirais même orienté directement la création de la partition gestuelle, puisqu'un côté théâtral rentrait inévitablement en ligne de compte⁴⁹.

Une fois la première ébauche des duos et trios créée, Marie a sélectionné ceux qu'elle souhaitait conserver. Le travail qui a suivi consistait alors à modifier, ajouter, retirer, clarifier et peaufiner la gestuelle, afin d'amener les interprètes à maîtriser physiquement les matériaux produits et de se rapprocher du résultat souhaité par la chorégraphe. Ainsi, dans ce processus, le cas de figure le plus récurrent a été le suivant : les danseurs présentaient le duo ou trio créé à Marie, qui leur donnait alors des indications verbales ou physiques afin d'apporter des modifications à la séquence

⁴⁹ Ce point sera davantage développé dans la partie 4.6 La construction de sens autour de l'œuvre.

gestuelle, soit ajouter, retirer, transformer ou corriger certains éléments. Les interprètes soumettaient alors une proposition physique, tentant de répondre, de réagir à la volonté, ou du moins à la proposition majoritairement verbale, de la chorégraphe.

Voici un exemple relaté par Laurie-Anne :

144. A. [...] là elle dit « oh j'aimerais ça peut être que vous mettiez Laurie-Anne au bout de vos bras puis qu'elle soit comme un peu couchée mais dans les airs ».

145. B. Qu'est-ce que tu fais quand elle dit ça?

146. A. On a testé! On l'a fait. [...]

147. B. Ok, alors si on revient au moment où vous le testé, alors là, toi t'es où?

148. A. E, ben on est...j'suis comme entre le... j'suis entre les deux? Oui, j'passe entre les deux, j'ai le manteau de fourrure et là j'passe entre les deux gars, j'arrive au milieu d'eux, pis là ils se lèvent et ils me mettent au bout de leurs bras.

149. B. Ok.

150. A. On a juste testé comme ça, et elle a dit « ah je sais pas, j'pense que j'aimerais quelque chose de plus dynamique ».

151. B. Ok, donc qu'est-ce que tu fais quand elle te dit ça?

152. A. E, il me semble que j'étais comme « oh j'sais pas, j'pourrais aller comme de l'un vers l'autre ». [...] Après ça, j'arrive face à Louis puis je dis « ah j'pourrais me tasser et sauter dans les bras d'Alex ». [...] Puis là elle, elle nous dit « j'aimerais qu'il y ait des portés ». Donc là, rendue sur Louis, elle dit « oh j'avais vu un show... », ouais j'me souviens ! Elle avait vu un show où y'avait une fille qui se faisait *pitcher* d'un bord à l'autre [...] dans les airs, elle s'accrochait à l'autre personne [...] fait que rendue sur Alex, j'me dis « ok, comment j'vais faire pour me rendre sur Louis ».

(Laurie-Anne, entretien d'explicitation)

Laurie-Anne semble s'adapter aux requêtes de la chorégraphe en étant elle-même totalement dans une recherche active de propositions à soumettre à Marie. C'est aussi le cas de Marie-France dans l'exemple qui suit :

199. A. [...] Au début la demande c'était pas que j'tombe en *push up* [...] c'était qu'Alex il me tienne les épaules ou peu importe, que je tombe face à lui. Et là j'm'en rappelle on

essayait plein de fois puis Marie elle nous regardait. J'tombais sur lui, il était face à moi, il me tenait les épaules. Là c'était bizarre parce que j'me cognais toujours le visage contre sa cuisse ou sa hanche, j'étais comme « ah ouais, ça marche plus ou moins » et là Alex essayait de côté j'm'en rappelle tout ce temps là qu'on essayait elle était là. Puis elle nous donnait des propositions.

200. B. Quand tu dis qu'elle vous donnait des propositions, elle faisait quoi?

201. A. Elle disait à Alex « oh, bah mets-toi face à elle » et là j'essayais, mais elle était comme « mouais », ça marchait pas, puis là on cherchait ensemble, j'me relevais, j'le refaisais et elle disait « mets-toi peut-être plus de côté » [...]
(Marie-France, entretien d'explicitation)

Il est aussi arrivé que Marie s'implique physiquement pour chercher, et quelques plus rares fois démontrer, une phrase gestuelle aux danseurs, comme cela a été le cas à deux reprises pour des duos dont Claudelle faisait partie:

268. A. On a cherché pendant un petit bout de temps qu'est-ce qu'on allait faire, si y'allait avoir un genre de tour à la fin ou j'sais pas trop. Puis là, Marie voulait que ça se déplace encore plus et elle a inséré un *pas de bourré*.

269. B. Elle vous le montre?

270. A. Ouais! Ça elle le fait, et elle précise qu'elle veut vraiment que ce soit quelque chose de léger t'sais, pas ... rien de lourd là, vraiment comme une petite ballerine.

271. B. Quand elle le montre, elle est où par rapport à toi?

272. A. Elle est devant moi, dos à moi.

273. B. Dos à toi. Toi tu fais quoi pendant qu'elle vous montre?

274. A. Je l'observe. Ben j'crois que c'est comme ça que j'procède là, je l'observe puis ensuite j'le fais.

275. B. Tu le fais une fois?

276. A. Non, plusieurs fois. J'essaye de trouver la bonne *motion* puis e...

277. B. Comment tu sais que c'est la bonne *motion* à ce moment là?

278. A. Ee..... Parce que j'le reconnais (*rires*).

279. B. Comment tu le reconnais?

280. A. Ben c'est-à-dire que quand elle nous le montre... ses pas, c'est vraiment... ça flotte un peu au dessus du sol, t'sais, c'est quelque chose de super léger, rapide, c'est ça, un peu « balletique ». J'essaie de retrouver ces qualités là en le faisant [...]. Pis j'me rappelle avoir posé la question

à savoir si on pouvait prendre quand même un bon pas d'appel là, t'sais pour vraiment... un bon plié dans le sol avant de partir pour se propulser. Il me semble qu'elle a dit « oui mais le reste est léger ».

(Claudelle, entretien d'explicitation)

Dans cet extrait, je tente d'amener Claudelle à expliciter le déroulement de ses actions dans la configuration « reproduction par imitation » et la manière dont elle appréhende et comprend le geste proposé par la chorégraphe, à travers son propre corps. Claudelle m'explique comment elle reconnaît « la bonne *motion* », qui correspond vraisemblablement à l'observation de la qualité et de la dynamique du mouvement de Marie.

Parfois, la chorégraphe explorait physiquement aux côtés de l'interprète, sans nécessairement proposer quelque chose de précis. Marie-France relate :

330. A. [...] après on a essayé de trouver une façon pour que j'me relève et là c'est Marie qui s'est levée puis elle me l'a proposé, elle le fait genre.

331. B. Ok, Marie se lève de sa chaise, elle vient où?

332. A. Ee, moi j'étais côté cour, elle *up stage*, elle vient à peu près devant moi où les... presque devant la porte, on est dans le studio C, presque devant les colonnes, puis là elle dit « là, quand tu te relèves faudrait qu'tu te détournes mais que tu gardes vraiment les jambes vraiment serrées encore ».

333. B. Elle te dit ça et elle le fait en même temps?

334. A. Ee... ben j'vois qu'elle essaye quelque chose, une façon de se relever, fait que là moi, tout de suite après, j'essaye de faire la même chose, puis là elle me voit et elle dit « ouais, mais essayes en gardant vraiment plus tes jambes serrées, faudrait que tu te relèves directement au dessus de toi » au lieu d'être pas au dessus de mon centre (*elle fait un signe avec les doigts qui tourne*).

335. B. Quand elle te dit ça, elle fait quoi?

336. A. E, j'pense qu'elle m'a montré puis elle a vraiment fait ça avec le doigt, et là j'l'ai réessayé. J'me rappelle [...] j'avais l'impression de le faire *tout croche* puis elle, elle disait « oui c'est mieux! »

.....
344. A. [...] puis là j'm'en rappelle Marie elle essayait des trucs, elle essayait physiquement.

(Marie-France, entretien d'explicitation)

Ici, il semblerait que la proximité de la chorégraphe dans l'espace de création de l'interprète, associé à des gestes paraphrastiques⁵⁰ qui accompagnent ses indications aide Marie-France à trouver une manière de se relever. À l'instar de Marie-France, Claudelle se laissait inspirer par la chorégraphe: « ee, ben j'l'observe [Marie, *ndla*] puis après ça j'essaye de voir qu'est-ce que ça donne dans mon corps, et j'essaye de proposer quelque chose qu'est proche de ça t'sais » (Claudelle, entretien d'explicitation). Ce type de fonctionnement requiert une adaptation constante de l'interprète, et ce durant la totalité du processus.

4.3.2 Initiative de la répétitrice : contagion et gestes paraphrastiques

Il semblerait que la proximité de la chorégraphe ou de la répétitrice dans l'espace de création de l'interprète ait aidé les interprètes à intégrer les commentaires et les corrections reçus, par contagion. J'ai particulièrement observé ce phénomène dans le travail de répétition avec Hélène. En effet, la répétitrice intégrait totalement la bulle des danseurs, non pas comme un intrus mais plutôt comme une présence bienveillante. Elle prenait la place de l'un, touchait l'autre, esquissait un mouvement ou une dynamique avec la main, etc. Elle accompagnait souvent ses indications de gestes paraphrastiques, parfois très subtils et probablement inconscients. Pour Claudelle, ces gestes sont un moyen d'intégration du mouvement. Sans qu'Hélène en fasse beaucoup, Claudelle saisit la direction vers laquelle elle cherche à l'amener:

494. B. Hélène te donne des indications pour que tu intègres ces choses?
 495. A. Ouais! Ben c'est toujours avec les mais qu'elle nous montre là t'sais! Elle fait toujours ça là (*elle met ses mains sur son centre*) (*rires*).
 496. B. Elle met ses mains sur son centre?
 497. A. Ouais, du centre vers le haut, comme quoi ça doit vraiment partir de là.
 498. B. Hun hum, et quand elle te dit ça tu le fais en même temps?
 499. A. Je la regarde, pis là j'la vois, comme j'te disais tantôt, t'sais qui m'dit « quand j'fais ça, j'fais pas ça comme ça, non non, j'fais ça, j'ai

⁵⁰ Voir section 4.3.2.

d'la classe », là [...] elle nous montre vraiment l'état juste dans son corps, même si elle se met pas en mouvement nécessairement, t'sais!
(Claudelle, entretien d'explicitation)

Par ailleurs, l'extrait d'analyse vidéo suivant, sur le duo de Claudelle et Alexia, illustre particulièrement bien l'investissement physique d'Hélène aux côtés des danseuses :

Hélène : « ok, très bien les filles. Je vous dirais, le deuxième spécialement, plus physique. (*Elle se lève*), descendez le centre de gravité (*elle plie les genoux, en mettant les mains sur ses hanches*) pour pouvoir être libres [...]. C'est trop dans les baguettes, [...] ça doit venir de quelque part. C'est léger, léger, léger (*elle s'agite dans tous les sens*). Hein? Juste le deuxième là. »

Alexia et Claudelle refont.

Hélène : « bon voilà, ok! [...] c'est mieux ça les filles, le travail des hanches (*elle met ses hanches en avant*), on est moins sur la vertical (*elle met ses mains devant elles à la verticales*). Et quand vous sortez du dernier (*elle tourne*), plus vous êtes en bas, plus vous avez la liberté et la technique de transformer un point comme vous voulez, ça c'est une distinction. [...] J'peux voir la fin? »

Elles refont.

Hélène : « [...] et ce sont les hanches (*elle met les hanches en avant*) et ça passe à travers les pieds. »

Elles refont.

Hélène : « oui c'est ça! Ça s'arrête pas là, ça passe à travers les jambes, la direction s'en va dans une diagonale vers le bas (*elle pointe du doigt le sol*) »

(Studio avec Hélène, 14^{ème} jour)

Hélène esquisse, certainement de manière inconsciente, des mouvements pour accompagner ses indications. En agissant ainsi, elle guide les deux danseuses dans leurs explorations.

4.3.3 Validation et encouragements de la chorégraphe et de la répétitrice à l'égard des interprètes

Les interprètes m'ont partagé leur inconfort et leur incertitude lorsqu'ils sentaient un manque de retour de Marie ou Hélène sur leur travail. En effet, il semblerait qu'ils aient besoin de recevoir les encouragements et la validation de la chorégraphe ou de la répétitrice pour s'assurer d'être dans la bonne direction et pour faciliter l'appropriation de la proposition. Marie-France me partage un souvenir d'encouragement de la part de la répétitrice à son égard :

271. A. Puis j'me rappelle qu'Hélène elle a dit « bah au moins t'essayes, c'est bon! » (*rires*), [...] « bravo tu cherches », puis c'est vrai que je cherchais, parce que j'avais aucune idée de quoi faire.

272. B. Quand elle te dit ça toi tu fais quoi?

273. A. [...] J'm'attendais à pire [...] mais finalement j'essayais de suivre les directives qu'elles me disaient, t'sais j'voulais pas être justement dans une espèce de paralysie [...] (Marie-France, entretien d'explicitation)

À ce moment précis de travail, Marie-France se sentait « au pied du mur » (Marie-France, entretien d'explicitation), entre la chorégraphe et la répétitrice qui lui demandaient de trouver une intention à ses actions. Les encouragements d'Hélène l'ont aidé à poursuivre son exploration sans se déstabiliser et perdre confiance. Claudelle, quant à elle, m'explique que la validation de la chorégraphe lui a permis de prendre de nouveaux repères :

360. A. [...] il m'semble qu'elle a acquiescé à un moment donné « oui c'est ça! » t'sais, « c'est la bonne direction », c'est ça qu'elle nous disait.

361. B. Ok, donc toi, le fait qu'elle acquiesce te fait penser que tu es dans la bonne direction ?

362. A. Ee, ça m'encourage, si elle me dit que j'suis dans la bonne direction, c'est bon, j'prends des nouveaux points de repères dans l'fond. (Claudelle, entretien d'explicitation)

4.4 La nécessité de l'exploration

4.4.1 *Essayer : un acte d'exploration*

Par l'entretien d'explicitation, mon but était de faire expliciter le vécu de l'action des interprètes afin d'être au plus proche de leur expérience. J'ai été déstabilisée de constater que malgré mes efforts pour les faire parler de leurs actions, à mes questions : « et comment tu fais ça? », les réponses commençaient souvent par « j'essaye de ». Selon la méthode d'analyse de Vermersch (2004, 2009), une réponse comme celle ci ne signifie, *à priori*, pas une action en tant que telle. Pourtant, il est apparu très rapidement que pour les interprètes, *essayer* correspondait à un processus d'exploration, à une recherche active ayant pour objectif de trouver l'impulsion juste, la dynamique juste, l'intention juste. Il s'agissait donc non seulement d'une intention, mais aussi d'une action d'exploration visant toutes deux à atteindre un but. C'est pourquoi, à l'étape de l'analyse, j'ai nommé cette catégorie « action/intention ». Dans les exemples suivants, Alexandre et Laurie-Anne sont dans une recherche de sensation :

[...] **j'essaye** de trouver au début, comment est-ce que le poids d'Alexia avait une influence sur mon rebond par exemple. Parce que t'sais elle saute, fait que comment est-ce que j'amortis dans mes jambes son poids (Alexandre, entretien d'explicitation).

Comme je fais pour « texturer l'espace »? J pense que, vue que c'est beaucoup de trucs dans les mains, **j'essaye** vraiment que mes mains soient vivantes pis qu'on sente vraiment qu'il y a quelqu'un en dessous de ma main (Laurie-Anne, entretien d'explicitation).

Le fait d'essayer implique une exploration par essais-erreurs. L'interprète est donc nécessairement dans une forme d'apprentissage en cherchant à identifier la meilleure façon de réaliser la partition chorégraphique.

4.4.2 Un apprentissage par exploration

Par l'exploration et la répétition, les interprètes prenaient donc conscience des chemins corporels à emprunter pour que la séquence gestuelle soit la plus fluide et organique possible. Laurie-Anne explique :

235. A. Ben pendant qu'il l'essaye [...], dans ma tête là, j'étais comme « est-ce que j'mets mes mains? Non, si je veux rouler, ça va pas bien si j'mets mes mains et qu'après ça j'tourne, mais mes mains peuvent aller plus vite toucher au sol que mes avants bras s'ils sont pliés... ». Donc je l'essaye avec les mains mais ça allait mal, parce que j'avais pas de contact tout de suite avec mon corps sur le sol, et après ça, fallait que je change mes mains pour tourner [...] C'était pas fluide [...]. Pis même dans l'corps... ça faisait pas du bien à faire, fait qu'on s'est dit « il doit y avoir une meilleure façon ».

236. B. Ok. Alors qu'est-ce que tu fais ?

237. A. Fait qu'on a réessayé, ee, avec les avants bras et ça marchait, mais là mes jambes... j'étais pas assez proche du sol pour m'attraper et pas avoir d'impact avec le sol, donc Louis fallait qu'il [...] m'accompagne un petit peu plus dans la chute. Et après ça j'lui dis « ben [...] si tu gardes moins longtemps cette jambe là dans tes mains, j'vais pouvoir la déposer puis partir dans la roulade », la jambe gauche. Fait que là, pendant que j'tombe, j'ai le temps de tourner mon corps [...] vers le plancher, de plier cette jambe là pour avoir un contact direct avec le plancher, et aller déposer toute le côté de mon corps droit sur le sol.

(Laurie-Anne, entretien d'explicitation)

Laurie-Anne a procédé par essais-erreurs avant de trouver la meilleure façon, pour elle, d'atteindre le sol. De la même manière, dans sa partition solo, Alexandre prenait conscience de ses erreurs avant de les rectifier pour rendre le mouvement plus simple : « [...] au début j'forçais avec mes jambes mais je forçais beaucoup plus avec mes bras. [...] Et par après, c'est sûr que j'ai intégré plus les jambes, pour propulser l'élan pis, e, c'est là que ça s'est simplifié. Mais au début on était vraiment dans les bras et c'était difficile » (Alexandre, entretien d'explicitation). Claudelle a quant à elle réalisé comment rendre son mouvement plus efficace à un moment précis d'un duo: « j'me suis rendu compte aussi que si j'allongeais mes bras plus vers le ciel,

ç'est comme si ça m'donnait une meilleure opposition et e, j'avais plus de facilité à... à être sur mon axe quand je tournais » (Claudelle, entretien d'explicitation). Dans cet autre exemple, elle m'explique comment, à force de répétition, Marie-France et elle ont trouvé comment réaliser une vraie poussée :

401. B. Ok. Comment tu sais que c'est *fake*, ou que c'est pas une vraie poussée?

402. A. Ben c'est juste dans la répercussion que ça a sur elle, si elle donne pas son poids, ça lui fait pas grand chose t'sais. C'est un peu dans l'beurre là, sauf que si elle est vraiment placée en contre-poids, la ligne d'énergie est vraiment alignée pour que j'puisse la repousser puis que ça ait un impact... mais c'est aussi la façon dont elle, elle utilise la poussée de son bras sur ma jambe. Si elle se laisse toute molle ça fait rien mais si elle met une résistance dans son bras [...] ça repousse son corps.

403. B. Ok...

404. A. Fait qu'on a trouvé ça en l'faisant pis... mais on a cherché un bout de temps là, pour trouver vraiment le poids.

(Claudelle, entretien d'explicitation)

Par l'exploration, les interprètes cherchaient aussi à intégrer les corrections reçues par la chorégraphe et la répétitrice. Les deux exemples qui suivent correspondent à une session de travail des interprètes en interaction avec la chorégraphe et la répétitrice, dans le but de travailler l'interprétation en solo des partitions créées en duo. Alexandre éprouve de la difficulté sans sa partenaire. Il suit les directives de Marie et Hélène pour se corriger :

251. A. Ben Hélène me disait d'utiliser le poids et là moi j'ai... t'sais dans l'fond..... oui utiliser le poids, mais Alexia crée ce poids là, c'est pas moi, le poids finalement, c'est Alexia ! Fait que j'avais de la misère à comprendre comment l'interpréter ce poids là. Et finalement [...], je crois que c'est Marie Béland qui a dit que si moi je laisse aller mon poids, ça allait représenter le poids de quelqu'un d'autre. En tout cas... y'a eu un chemin de compliqué. Tout ça pour dire que c'était trop plaqué, c'était un peu trop musculaire.

252. B. Ok. Tu le refais en essayant d'imaginer ce poids? Qu'est-ce que tu fais quand elle te dit ça? Physiquement.

253. A. Ben là je rentre un peu plus stressé (*rires*). Toujours dans le cocktail. Et ee, c'est surtout dans les jambes en fait, j'pense que

j'essaye de trouver au début, comment est-ce que le poids d'Alexia avait une influence sur mon rebond par exemple. Parce que t'sais, elle saute, fait que comment est-ce que j'amortis dans mes jambes son poids? Et là je crois que ça s'est quand même bien fait. C'est surtout dans les bras après qu'elles [Marie et Hélène, *ndla*] me disaient que c'était comme plaqué. C'est là où ça a été difficile. Je l'ai refais, puis... ben j'ai juste pensé à laisser tomber dans l'fond. À moins retenir, pour trouver le poids de mes bras finalement.

(Alexandre, entretien d'explicitation)

Laurie-Anne quant à elle, utilise la sensation et l'imagination pour répondre aux attentes de la chorégraphe lors du travail sur son solo :

305. A. [...] et là Marie Béland elle me dit « oh ce moment là, étire le, vas y en cambré » [...] fait que j'le fais puis elle dit « oui c'est ça » [...]

306. B. Qu'est-ce que tu fais pour plus l'étirer?

307. A. Ben j'fais le cambré puis j'fais comme si je recevais sa jambe [de Claudelle, *ndla*] vraiment dans ma main, c'est comme le poids qui fait que j'vais derrière, j'ai cette image là qui m'aide. Hum, après ça j'la repousse, [...] puis on fait un espèce de p'tit tango ensemble, [...] elle sent quand mon regard est vraiment plus intérieur, prêt de moi qu'à l'extérieur, elle me dit « oh, agrandis ton regard », « plus ouvert ». Fait qu'à ce moment là je m'imagine plus la personne, j'me dis « oh non y'a des gens dans la salle, y'a une scène ». C'est ça que je m'imagine, et je regarde pas proche de moi, mais vraiment plus loin, j'vois ce qu'il y a autour dans la salle, dans le studio. Et là, elle dit « ouais c'est mieux comme ça, penses-y ».

(Laurie-Anne, entretien d'explicitation)

4.4.3 *Changement de posture : se placer en observateur*

Il arrivait régulièrement qu'un interprète prenne spontanément la place de l'observateur, pour conseiller ses collègues dans leur exploration. J'ai pu observer deux cas de figures. Dans le premier, l'interprète prend la place, de la chorégraphe ou de la répétitrice et se fait observateur et guide auprès de ses collègues. Claudelle me relate un moment où l'aide d'Anabel lui a été bénéfique :

143. B. Quand Anabel vous guide, ça te fait quoi?

144. A. Ça me nourrit, ça me donne un point de vue, parce que des fois peut-être que je propose des trucs qui de l'intérieur sont vraiment chouettes à faire mais c'est pas vraiment intéressant de l'extérieur (*rires*). Donc ça m'aiguille. (Claudelle, entretien d'explicitation)

Si les retours d'Anabel l'ont guidé, elle m'explique qu'en revanche, lorsque plusieurs personnes en même temps prenaient la parole pour lui donner leur avis, elle trouvait cela trop chaotique et ne parvenait pas à avancer dans l'exploration et la création de gestuelle. Puis, dans le deuxième cas de figure, l'interprète se fait conseiller auprès de la chorégraphe ou de la répétitrice. Il partage alors son opinion, ce qui permet d'alimenter la recherche et le dialogue entre tous les protagonistes. Laurie-Anne se sent encouragée à donner son avis et orienter ses partenaires dans leur exploration. Pour elle, chacun a son mot à dire. Cela lui permet de se sentir complètement investie dans la création d'une pièce, à leur image :

Nous faisons beaucoup de travail d'équipe pour aider les autres à travailler leurs phrases et c'est très enrichissant de pouvoir chercher et trouver des solutions aux problèmes. Je me sens alors totalement investie dans un processus qui mènera vers une pièce qui nous ressemble (Laurie-Anne, journal, 3 avril).

4.5 Les défis de la construction de sens autour de l'œuvre

La construction de sens a été particulièrement importante dans la pièce *Vie et mort de l'élégance*. Pour mieux comprendre le défi d'interprétation exigé par cette œuvre comportant une grande part de théâtralité, je vais tout d'abord en exposer les grandes lignes.

Marie a, dans un premier temps proposé un contexte : les années 50, un thème : une soirée cocktail, et un concept : l'idée de boucle, de répétition. Ainsi, dans la deuxième semaine de travail un numéro d'entrée en scène, de 1 à 8, a été attribué aux danseurs. Chaque entrée en scène correspondait à une heure de la soirée cocktail, soit

20h à 4h du matin (1 rentrait sur scène à 20h, 2 à 21h, 3 à 22h, etc.) Ainsi, les interprètes s'accumulaient à chaque nouvelle boucle jusqu'à ce qu'à 1h, ils soient tous présents sur scène, pour une boucle complète. De 20h à 00h-1h, il s'agissait de la phase de construction, durant laquelle les invités faisaient connaissances dans une ambiance de plus en plus joyeuse et festive. Puis, venait la phase de la déconstruction, de 00h-1h à 4h, durant laquelle les premiers interprètes à être entrés en scène sortaient petit à petit, alors même que l'ambiance passait progressivement de l'euphorie au chaos, et même à l'agressivité. Ainsi, cette pièce exigeait une gradation d'états, une gradation d'interprétation pour glisser d'un aspect lisse et propre à l'impatience et la folie, en passant par la joie et l'emportement. Il était alors absolument indispensable pour les interprètes de travailler sur les intentions, le sous-texte, et de construire un sens autour de l'évolution de leur personnage et de leurs interactions dans la pièce.

4.5.1 Planter l'univers fictionnel

4.5.1.1 Les images de Marie

Nous l'avons vu, Marie a directement invité les interprètes à rentrer dans un univers fictif, puisqu'il s'agissait de (re)créer une soirée cocktail des années 50. Pour nourrir l'imaginaire, collectif et individuel, la chorégraphe a alors partagé ses propres références et symboles et leur a montré plusieurs vidéos et images sur internet. Laurie-Anne sent que ça l'a aidé à être plus précise dans ses propositions :

Je crois que ses intentions [à Marie, *ndla*] deviennent aussi de plus en plus étoffées, ce qui crée un univers concret dans lequel nous nous glissons. Elle nous nourrit d'images sur internet pour apporter la présence qu'elle veut chez les interprètes. Cela nous a permis d'expérimenter et ainsi de lui proposer physiquement des choses plus précises (Laurie-Anne, journal, 4 avril).

Par ailleurs, si Marie a donné diverses images pour permettre aux interprètes de visualiser l'univers global de la pièce, elle leur a aussi donné des images pour les aiguiller dans leurs propositions artistiques, personnelles ou en sous-groupe. Par exemple, pour le trio de Laurie-Anne, Alexandre et Louis-Elyan, elle leur a montré un *vidéo clip* de Brigitte Barjot dans lequel cette dernière se fait tourner autour par deux hommes. Pour ce même trio, elle a demandé que les danseurs réalisent des portés « à la Louise Lecavalier » de *Lalala Human Step*. Les images proposées par la chorégraphe peuvent, chez l'interprète, faire référence tant à un vécu personnel qu'à une représentation symbolique, comme ça a été le cas pour Laurie-Anne : « j'ai en effet ressenti que je devais commencer avec plus d'assurance, plus de panache. Marie m'a donné l'image de la ballerine très noble et cela m'a rappelé des souvenirs » (Laurie-Anne, journal, 16 avril).

4.5.1.2 Émergence de sens par le biais de l'improvisation

Dès le premier jour, la chorégraphe a demandé aux danseurs de faire deux longues improvisations, autour du thème de la soirée cocktail des années 50. Elles ont été le point de départ du processus de création. Les danseurs avaient la possibilité d'utiliser des accessoires et cela semble leur avoir permis de se connecter à leurs représentations mentales et symboliques afin de les transposer en acte. En voici deux exemples :

Mais quand j'ai eu la cymbale dans les mains j'me suis dit « qu'est-ce que tu fais avec un plateau? ». [...] On était pas rentré dans les détails cocktail, mais y'avait quand même l'idée de... y'avait quand même une idée globale de cette énergie là, de cette ambiance là. J'me suis dit « c'est comme-ci j'étais un major d'homme ». Qu'est ce qu'ils font eux autres? Ben ils ramassent les choses. Ça a dégénéré après mais c'était déclencheur (Alexandre, entretien d'explicitation).

Un moment donné, j'me souviens que j'ai été chercher un mouchoir et le mouchoir c'était un peu une espèce de...t'sais d'image qu'on a du bateau,

du navire qui part là, et les gens dans l'temps qui sortaient leur mouchoir pour faire des signes aux gens qui partaient (Laurie-Anne, entretien d'explicitation).

Par ailleurs, la plupart du temps, lors de la phase de création des duos, les interprètes improvisaient ensemble dans un premier temps, avant d'arriver à une forme fixe, à force de recherche et de répétition. Souvent, cette improvisation comme base les amenait à des réflexions sur le sens de leur interaction et les aidait alors à nourrir et à poursuivre la création de la matière gestuelle et expressive de leur duo.

4.5.2 La recherche et l'élaboration des intentions et du sous-texte

4.5.2.1 Échange en groupe

Les moments de communication en groupe (interprètes, chorégraphe et/ou répétitrice) avant ou après un filage, autrement dit avant ou après la mise en mouvement, se sont révélés être particulièrement propices aux échanges autour du sens de la pièce et autour des intentions personnelles et interactionnelles de chacun. Dans l'exemple qui suit, avant un filage, Marie donne de nombreuses indications sur la présence fictive que doivent se composer les interprètes sur scène. Ils écoutent attentivement, en cercle :

C'est comme si au départ, y'a que la façade et peu à peu on va au cœur, mais quand on va au cœur des affaires, ça veut pas dire comme tout lâcher, parce qu'on voit plus rien, on voit pas ce que je cherche à produire mais c'est vraiment... « je me suis composé ». Puis c'est là que j'ai repensé à ton début [à L-A, *ndla*], à ceux qui rentrent en premier, et à pourquoi vous ne pouvez pas rentrer dans cette présence typique du danseur, dans une forme d'investissement du corps, dans une forme de neutralité, où on met plus l'accent sur les dynamiques, pourquoi vous pouvez pas utilisez ça? Parce que vous devez rentrer composés. Vous devez vous composer une présence fictive avant de rentrer, parce que vous n'êtes pas vous même au départ. Ça c'est bon pour tout le monde là. Vous n'êtes pas vous même au départ. Et aussi, on peut se dire que l'habit [...] que vous allez porter d'ailleurs dans le show, n'est pas un habit du quotidien. Et donc, dès qu'on se *check*, on se compose. On se compose

une image, on se compose un personnage, on se compose une présence, on se compose tout un état de présentation [...] Et ça, on doit le percevoir dès le départ, y'a quelque chose de pas naturel, y'a quelque chose de... tu fais « ah c'est... soit ils ont été mal dirigés, soit ils sont pas comme d'habitude. Pourquoi? » Et plus on va avancer plus tu vas te dire « ok c'est parce qu'ils sont pas dans un espace de danse. Ils sont dans un espace construit, que je tente de comprendre » et à un moment donné, tu le perçois et tu fais ton récit. Puis cet état là, cette composition là progresse et devient de plus en plus plastique, plastique, plastique et là, un moment donné faut que ça craque, faut que vous laissiez place à vous même...et à toutes les émotions que la répétition va susciter.

(Studio avec Marie, avant un filage, 6^{ème} jour)

Puis, suite au filage, Marie et/ou Hélène partagent leurs commentaires et appréciations aux interprètes, assis en groupe. Actifs dans la quête de sens, les danseurs peuvent alors poser les questions suscitées par l'enchaînement de la pièce :

Marie : Tout le début doit compter une forme de retenu. Pour moi c'est le moment de l'inconnu, c'est le moment où vous ne savez pas qui est l'autre. [...] Et donc vous n'abordez pas la relation, e, de la même façon. Y'a une forme de réserve, de distance, dans le sourire. Vous vous donnez pas complètement. Moi je peux pas croire qu'à 7h, on est déjà en train de conter sa vie (*rires commun*). Ça, ça va venir plus tard. Fait que y'a comme quelque chose de l'inconnu mais on tend vers le connu. Chaque rencontre nous informe de qui sont les gens dans le même espace que nous, dans le même espace temps. Et donc pour moi par exemple, le premier contact entre Louis et Laurie-Anne peut pas être super énergique. Y'a quelque chose de quasiment noble et distant, t'sais : « ah bonsoir Monsieur, vous êtes? Enchantée ». Faites connaissance, vous vous êtes jamais vus avant, on va se dire ça dans notre histoire, [...] dans notre psychologie des personnages.

.....
 Claudelle : Est-ce que on aurait le droit de... parce que t'sais dans un *party*, les moments où t'es tout seul, mais quand tu vas aux toilettes pis tout ça, y'a tout le temps de la musique t'sais qui est là, fait que même si mettons c'est pas ça la musique de fond, est-ce que des fois on peut comme se... (*elle bouge la tête et le torse comme si il y avait un beat musical*) juste comme pour continuer à rester dedans. Tu veux qu'on explore ça ou c'est pas...?

Marie : Ee, on peut l'essayer, à priori j'suis comme pas sûre, mais dans l'fond, ne soyons pas... ne sois pas Marie Béland, si... le mot que j'ai pas (*rires*) ».

Hélène : Ne nous privons pas de cette possibilité.
(Studio avec Marie et Hélène, après un filage, 6^{ème} jour)

Jusqu'à la fin du processus, les danseurs étaient encouragés à conscientiser l'évolution de leurs intentions, comme ne manque pas de leur rappeler ici Hélène, avant un filage en fin de processus chorégraphique :

Alors c'est un enchaînement, [...] ça veut dire qu'on intègre tout ce qu'on a travaillé avec Marie ou avec moi. C'est une intégration globale de tout le travail. Ce que je vous demande aujourd'hui, alors c'est sûr, c'est d'avoir vraiment une attention particulière sur votre... [...] développement des intentions. [...] Alors comment vous vous transformez, [...] je voudrais qu'on ait vraiment la conscience de ça pour se faire des rappels, surtout en spectacle avec l'adrénaline [...]. Alors on intègre tout, justesse d'interprétation et en même temps je suis très paradoxale et j'me dis « laissons la place encore à de nouveaux possibles », comme je les appelle.

(Studio avec Hélène, avant un filage, 15^{ème} jour)

En insistant sur l'intégration du travail fait en studio jusqu'ici, et en demandant aux interprètes de porter une attention particulière à leurs intentions, Hélène leur donne des clés d'interprétation. À ce stade-ci, les interprètes ont tellement de choses auxquelles penser que ce genre d'indications à titre de rappel, leur permet de rentrer en scène avec des points précis sur lesquels se focaliser, en restant toutefois ouvert aux imprévus.

Par ailleurs, la chorégraphe a proposé à plusieurs reprises aux danseurs de réaliser le filage sur une musique très dynamique et rythmée afin de leur faire littéralement vivre l'ambiance festive. Cette méthode a très bien fonctionné pour Laurie-Anne qui l'a même utilisé pour entrer en scène : « on a utilisé de la musique aussi pour rentrer dans des états de corps, des états d'âme plus précis. Ça c'était super *le fun*! Des fois, avant de rentrer sur la scène j'me chantais *Sexy Back* pour vraiment

comme rentrer dans le *mood party*, avoir un rythme différent et sentir l'heure qui avance » (Laurie-Anne, entretien bilan).

4.5.2.2 Échange individuel avec Marie et/ou Hélène

Les danseurs ont effectué un travail important, principalement avec Hélène, sur les intentions, sur les nuances d'interprétation dans la phase de construction et de déconstruction de la pièce. Ce travail avait lieu à deux niveaux : pour les duos ou trios, et pour l'interprétation en solo de la partition créée initialement en duo ou trio. Voici un exemple du travail en solo de Marie-France avec la répétitrice et ici, la chorégraphe :

252. A. En tout cas, je rentrais et ee, ouais c'est ça la première fois que je l'ai fait, j'suis arrivée puis j'étais comme « mais là j'sais pas quoi faire ! » parce que... normalement c'est Alex qui enlève les gants de mon décolleté, et là j'suis là et j'regarde partout...

257. B. Puis là, elles te disent quoi?

258. A. Marie me dit « faut qu'tu regardes tes seins au lieu de regarder partout d'un air traumatique [...] »

259. B. Ok, puis quand elle te dit ça, toi tu fais quoi?

260. A. J'me dis « ok », je regarde mes seins et là y'a Hélène qui dit « ok, ben faut que tu regardes avec une intention! Pourquoi tu regardes? Tu regardes s'ils sont bien placés, si t'as pas un bout qui dépasse »... fait que là...

261. B. Et quand elle te dit ça, tu fais quoi?

262. A. J'le fais! J'l'essayais. [...] Puis là j'me rappelle dans ma tête j'me disais « pourquoi je pourrais regarder mes seins avec... t'sais avec cette intensité? » [...] Fait que j'le faisais et j'faisais comme si j'savais (*rires*).

263. B. (*rires*). Donc tu fais comme si tu l'sais et au fond est-ce que tu l'sais?

264. A. Pas *pantoute*! Bah j'me rappelle m'être dit, « oh j'vais regarder s'ils sont bien placés » mais t'sais, j'étais en camisole de danse... Là j'me rappelle pendant que j'regardais, j'me dis « ça a pas rapport là! ». [...] Elles me l'ont fait refaire plusieurs fois puis Hélène m'a dit « faut que t'aies [...] conscience de tes seins, [...] pourquoi cette femme là qui rentre va regarder ses seins, va se retourner [...] ».

(Marie-France, entretien d'explicitation).

Pour Marie-France, ce passage semble flou. Elle doit encore s'approprier le sens de ses actions. Les intentions que lui suggèrent la chorégraphe et la répétitrice n'ont pas l'air de faire écho en elle.

Dans la deuxième session du processus chorégraphique, pour aider les interprètes, la répétitrice les invitait parfois à parler à voix haute lors des interactions avec leur partenaire dans le but de les amener à trouver un sous-texte à leur action et à le formuler spontanément.

4.5.2.3 *Quête personnelle de sens*

Les danseurs se sont à la fois nourris des propositions de Marie et Hélène mais ont aussi construit leur propre sens et sous-texte en se connectant à leur ressenti :

C'est un peu comme ça que j'me sens dans les relations avec les autres. C'est *friendly*, on se passe la bouteille puis c'est comme « tu me la donnes la bouteille ou tu me la donnes pas là! », « j'la veux la bouteille! »... mon intention change. Avec Anabel, c'est « non j'vais y aller avant toi, non lâche-moi » [...] Ouais. C'est comme ça que j'le sens (Laurie-Anne, entretien d'explicitation).

Pour Laurie-Anne, l'univers dans lequel Marie proposait de plonger était très clair, elle le visualisait et créait son rôle en conséquence, associé à ses propres références : « [...] pour moi c'était tellement clair! Je savais comment j'serais si j'étais dans ces années là, et que fallait que j'aille à un cocktail [...]. Ça me faisait un peu penser à un film que j'avais vu, *La couleur des sentiments* » (Laurie-Anne, entretien bilan). Claudelle quant à elle, s'est construit tout un imaginaire autour de son personnage⁵¹. Elle m'en parle d'ailleurs à la troisième personne: « [...] finalement mon personnage, c'est un peu la fille qui se faisait rejeter tout le long du cocktail. Au début, elle fait comme si de rien n'était, elle est quand même contente d'être là, mais plus ça va, plus son état se dégrade, et plus ses rapports deviennent violents » (Claudelle, entretien bilan). Elle utilise aussi l'imaginaire pour teinter ses rencontres, notamment avec

⁵¹ Voir aussi section 4.5.3.1.

Anabel : « lorsque je rencontre Anabel, je m'imagine qu'une musique latine retentit et que nous sommes complètement euphoriques, en extase » (Claudelle, journal, 16 avril).

Il s'agissait aussi d'une recherche collective, de l'élaboration d'un sous-texte à plusieurs, afin de trouver un sens commun aux interactions, comme c'est le cas dans cet exemple relaté par Alexandre :

[...] là dans l'fond moi j'la regardais se relever [...] et après ça, elle mettait ses mains sur moi et je les enlevais. Et là, on trouvait que ça s'installait mal dans le propos t'sais, vu que tous les deux, Louis et moi, on la drague ou quelque chose comme ça. Et le fait que je la laisse se relever c'était pas très galant ! En tout cas... on a pris l'initiative que je la lève du sol, puis, [...] elle est comme « c'est gentil, mais j'suis correcte, tu peux me laisser ma place ». Donc là, on finit quand même par se flatter, parce qu'elle m'apprécie et moi aussi. Après, c'est elle qui se tournait pour retourner voir Louis, et là ils faisaient une autre manipulation et elle revenait. Là on a dit à Laurie-Anne « ouais mais si c'est nous qui courront après toi, c'est drôle que ce soit toi qui change de bord tout le temps », fait que là, on a juste été intégrer le « j'te prends pis j'te tourne vers moi » (Alexandre, entretien d'explicitation).

Un autre exemple avec Alexandre est particulièrement significatif. Lors de notre premier entretien, il me parlait d'un moment très physique avec Louis-Elyan, où ils se repoussent violemment. Je lui demandais de me dire ce qu'il faisait quand il repoussait Louis-Elyan. Alexandre aurait pu me décrire ce qu'il faisait physiquement dans l'action de repousser, Or, complètement en évocation, il m'a répondu ce que signifiait cette action à ce moment là pour lui :

223. A. [...] lui c'est comme s'il abandonnait, il se retourne et il continue à marcher, et moi bah j'cours après lui, et j'lui donne une poussée pour qu'il tombe au sol.

224. B. Ok. Qu'est-ce que tu fais quand tu le pousse à ce moment là?

225. A. Ben c'est comme le dernier coup là, je sais qu'il a abandonné, c'est moi qui vais gagner. C'est ça, j'donne le dernier coup.

(Alexandre, entretien d'explicitation)

Si Alexandre est totalement dans le vécu de l'action et semble s'être approprié le sens de cette séquence, certaines autres restent à éclaircir. Au moment de l'entretien, il me confiait que dans le passage où il claque des doigts puis met le collier à Laurie-Anne, il n'avait pas encore trouvé l'intérêt de son action. Cela semblait le déranger, car selon lui, plus ses intentions sont claires, plus cela sera rendu lisible pour le spectateur :

136. A. Moi j'arrête le temps (*il claque des doigts*). Puis la j'lui mets son collier. Faudrait que j'pense à ce moment là... plus en profondeur. [...]

137. B. Pourquoi tu penses qu'il faut que tu penses plus à ce moment là?

138. A. Bah parce que je t'explique, tout le « flatage » et tout ça, on se la partage, mais après je vois pas l'intérêt de lui mettre le collier encore. Il me reste plusieurs petits trucs comme ça. [...] Souvent Hélène me répète, à moi et aux autres aussi, de savoir pourquoi est-ce que je m'en vais par là, qu'est-ce qui fait que je quitte ce duo là, pourquoi je vais en rejoindre un autre... [...] Si je sais pas pourquoi je la quitte et pourquoi je m'en vais ailleurs, bah j'pense que [...] ça doit paraître, fait que plus c'est clair pour moi plus ça va être clair pour les spectateurs, j'imagine.

(Alexandre, entretien d'explicitation)

4.5.2.4 Le costume comme moyen d'incarnation du personnage

Par ailleurs, dans la pièce *Vie et mort de l'élégance*, les costumes se sont révélés être des éléments scénographiques très importants et participaient à la construction de l'univers cocktail des années 50. Très tôt dans le processus, la chorégraphe et la répétitrice ont demandé aux danseuses de répéter avec des jupes, en attendant d'avoir les costumes définitifs et dans le but d'explorer l'attitude classe et sophistiquée des personnages féminins de la pièce. Les trois filles s'accordent à dire que le costume, une robe de bal, a influencé leur interprétation. Marie-France m'a confié que, si porter une jupe en répétition l'aidait minimalement à rentrer dans l'état de féminité, ce n'est que quand elle a eu son véritable costume, une robe noire cintrée, qu'elle a pu réellement **composer** son personnage :

Hélène voulait toujours que j'aie une jupe, ça m'aidait [...]. Mais quand j'ai eu la vraie robe, ça m'a beaucoup plus aidé à composer le personnage... c'est sûr que c'est plus dur de le sentir en jogging. Mais même avec d'autres jupes et d'autres robes, ça n'était pas la même chose... Ce n'est que quand j'ai eu la vraie robe que ça a vraiment changé quelque chose pour moi (Marie-France, entretien bilan).

Laurie-Anne (entretien bilan) explique que ça l'a aidé à **incarner** son personnage et à se transformer. De plus, elle trouve que ça a consolidé l'ambiance de la pièce, en suggérant peut-être quelque chose de plus précis à la chorégraphe. De la même manière, Claudelle (entretien bilan) sent que le costume a influencé son état et sa posture. Alexandre quant à lui, explique que son costume n'a pas eu d'influence sur son interprétation mais en revanche, l'imagerie causée par celui des autres a eu un grand impact sur lui :

Moi, comme tel, cela n'a pas changé beaucoup de chose pour mon interprétation, par rapport à mon costume. Pour moi, être en jogging ou avec ça [costard, *ndlr*], je ne vois pas de différence. Mais de voir les autres en costume, ça, ça a tout changé. [...] quand les filles tournaient c'était galant, cela prenait de l'amplitude... Mais c'est vraiment comme tout : le maquillage, la coiffure... c'est *l'fun* à assumer, on rentre dans autre chose. [...] Les première fois qu'on le faisait avec les costumes, avec les boucles d'oreilles, les coiffures... j'étais *crampé* [...], ça m'a mis dans l'ambiance, j'étais heureux de rentrer sur scène (Alexandre, entretien bilan).

4.5.3 *Quand l'outil de collecte de données devient outil d'appropriation et de réflexion*

Le journal de bord et les entretiens ont eu une fonction imprévue. En effet, ils se sont révélés devenir un outil d'appropriation pour les interprètes. Ils ont ainsi non seulement été un outil d'appropriation de sens et de corrections mais aussi de questionnement et réflexion plus larges.

4.5.3.1 Outil d'appropriation de sens

Claudelle a utilisé le journal pour définir la manière dont elle voyait, personnellement, son personnage dans la pièce :

Réflexion sur mon personnage : femme dans la vingtaine, sophistiquée, vient d'un milieu bourgeois → l'apparence c'est important! Aime beaucoup les hommes, est très gourmande, refoule ses émotions dans la nourriture : surtout le dessert! Névrosée, a certaines relations hypocrites (avec Laurie), sournoise, docile jusqu'à un certain point, avec Alexia : plus complice : amusement, folie, joie [...] (Claudelle, journal de bord, 4 avril).

La chorégraphe et la répétitrice ne lui ont pas donné ces références, elle les a construites elle-même, par nécessité de faire émerger un sens, le sien, et de se l'approprier. Elle indiquait aussi des notes, ayant une fonction de repères, sur l'ambiance générale à un moment clé de la pièce: « vers 11h-minuit, l'ambiance est à la fête, une euphorie, une effervescence se fait ressentir de plus en plus [...] Les sourires craquent, on sent la lourdeur, l'épuisement, la gestuelle dégénère » (Claudelle, journal, 4 avril). Dans le même ordre d'idée, elle a réalisé un tableau pour déterminer l'état d'esprit et l'ambiance de chaque heure (boucles) de la pièce⁵². Laurie-Anne a quant à elle inscrit des mots clés ayant émergé lors d'une séance de travail en studio et qui correspondant à l'évolution de sa rencontre avec Louis-Elyan dans la pièce :

J'ai commencé à mettre des mots, une histoire sur mes rencontres! C'est vraiment stimulant et cela permet une toute autre lecture des gestes. Hélène nous a demandé d'installer plus concrètement les gradations dans les rencontres [...]. Avec Louis-Elyan nous nous sommes donnés des mots indices [...]:

8h : séduction

9h : rapprochement des corps

10h : accent

11h : frénétique

⁵² Appendice J- Tableau Claudelle (journal de bord).

12h : touché plus poignant
 1h : plus enivrant, déroutant
 (Laurie-Anne, journal, 23 avril)

4.5.3.2 Outil d'appropriation des corrections et d'auto-prescriptions

Le journal de bord était aussi un moyen d'auto-prescriptions, de notes à soi-même (« il faut », « je dois ») et un moyen d'inscrire les corrections et indications données par la chorégraphe et la répétitrice. En voici plusieurs exemples :

- Plutôt que de baser notre interprétation sur un sourire plaqué, **il faut** se laisser submerger d'une véritable joie provenant du cœur (Claudelle journal de bord, 4 avril).

- **Notes (générales pour mes duos)** : ouvrir le regard à l'espace, précision du geste puis déconstruction plus sale, mouvement qui part du centre, être *groundé* (Claudelle, journal, 16 avril).

- **Il faut** surtout travailler le climax de frénésie, joie, débordement un peu plus tôt. [...] Pour moi, **je dois** vraiment trouver comment faire vivre l'espace au tout début (puisque je suis seule). **On doit** sentir l'absence, mais la rendre palpable dans l'air et dans le corps (garder : l'élan, le poids, et toutes les qualités qui sont là avec mes partenaires [...]). **Nous devons** analyser personnellement chaque moment pour les inscrire clairement dans notre corps (Laurie-Anne, journal, 11 avril).

- **Je ne dois pas** mimer, mais faire vivre la rencontre qui n'est pas encore là. [...] Le regard va m'aider à créer un espace, une intention [...] Dans mon solo, **je dois** [...] arriver à une proposition claire du personnage. **Je dois** jouer avec les rythmes pour amener des nuances [...] **Je dois** ainsi me chanter une chanson qui a du rythme et installer cette ambiance (Mad Men) (Laurie-Anne, journal, 17 avril).

- Vers les dernières boucles, **je dois** tenter de m'inspirer de l'énergie, de ce que mes rencontres me procurent comme sensations, plutôt que d'analyser ce que mon partenaire comble comme espace (Alexandre, journal, 11 avril).

- **Notes Hélène + Marie** : Lors des solos (Alexia) **je dois** sentir le poids des bras. Physiquement j'ai tendance à le retenir [...] **Je dois** aussi

connaître mes intentions et elles doivent précédées mes mouvements physiques (Alexandre, journal, 11 avril).

Cette trace écrite sur le papier semble être un moyen de se rappeler les paramètres physiques à respecter, les objectifs à atteindre, visant l'appropriation de l'univers chorégraphique.

4.5.3.3 Outil de questionnements et réflexions plus larges

Le journal de bord a aussi été un moyen propice au questionnement, notamment pour Claudelle : « je me questionne sur l'authenticité : est-ce nécessaire de passer par la fatigue physique pour ressentir la vulnérabilité de l'interprète? Pour l'instant je dirais oui... Mais je suis mitigée » (Claudelle, journal, 16 avril). Il a aussi favoriser une réflexion sur des thèmes plus larges et personnels, comme cela a été le cas pour Marie-France : « la confiance en soi c'est : se faire confiance, ne pas être toujours dans l'égo et les résistances. Les vrais commentaires/critiques seront faites avec amour et trouveront leur chemin » (Marie-France, journal, 30 avril).

Plus largement, *via* le journal et les entretiens, les danseurs nommaient et décrivaient l'image qu'ils avaient de ce qu'est un bon interprète : quelqu'un de créatif, qui sait se renouveler, etc. Lorsque j'ai demandé à Claudelle ce qu'était le rôle d'un interprète dans une pièce, elle m'a avoué avec sincérité manquer de recul sur sa formation pour me répondre; elle avait l'impression qu'elle ne pouvait, pour l'instant, me donner uniquement une réponse pré-fabriquée, entendue à l'école de danse contemporaine :

Je sais que dans un monde idéal, genre un interprète, c'est comme un canal de création qui doit être capable de rendre l'idée, l'imaginaire... de transposer un petit monde qui existe dans la tête de quelqu'un, sur scène. Mais pour moi, un interprète n'est pas juste un pantin...il y a comme une nuance à faire...Oui, il faut tout donner pour le chorégraphe, il faut être là, mais c'est important de rester intègre et d'être capable de rencontrer la demande du chorégraphe et de se respecter en même temps (Claudelle, entretien bilan).

Pour Marie-France « [...] Le travail de l'interprète c'est de se nourrir en exécutant le matériel du chorégraphe, de l'intégrer puis de le vomir, avec tout ce que tu es, imprégnée de toi... » (Marie-France, entretien bilan).

4.6 Les défis de l'autonomisation

4.6.1 *Quête d'autonomie*

J'ai constaté qu'en prenant ses distances avec la chorégraphe, l'interprète cherchait à prendre ses propres marques et repères dans l'œuvre. Il était dans une quête d'autonomie nécessaire à son déploiement dans le processus de création et à son appropriation de l'univers chorégraphique. Cela s'est traduit entre autres par une forme de responsabilisation. En effet, les interprètes, qui devaient souvent travailler par eux-mêmes, appliquaient constamment les commentaires et corrections reçus. C'est le cas de Laurie-Anne :

Elle [Marie, *ndla*] me dit rien, mais vu qu'Hélène m'a donnée des corrections avec Anabel, j'essaye de fermer de plus en plus les jambes et d'être plus dans le style années 50, coquette, de le rentrer dans ce que je fais avec Marie-France, ouais parce que j'avais les jambes plus écartées, donc maintenant j'le fais plus déhanché, mes jambes plus proches. Fait que j'l'incorpore à ça (Laurie-Anne, entretien d'explicitation).

Claudelle quant à elle, porte son attention sur ses regards et son intention et tente d'appliquer, non pas les commentaires qu'Hélène lui a fait mais ceux qu'elle aurait pu lui faire pour corriger son duo avec Alexia :

[...] on a retravaillé notre duo, mais Hélène était partie et e, on dirait que ça m'a donné, justement comme j'te disais... j'ai pas le réflexe de savoir exactement sur quoi travailler, t'sais on le répète, on le répète et on est comme... « bah on le sait notre duo », mais là j'essayais d'intégrer un peu le genre de commentaires qu'elle aurait pu nous dire. De quelle façon on fait les retirés, c'est quoi nos regards, c'est quoi notre intention [...] (Claudelle, entretien d'explicitation).

4.6.2 Distanciation

Parfois il est arrivé que la vision proposée par la chorégraphe rentre en conflit avec celle des interprètes. C'est notamment le cas de Marie-France qui ne parvenait pas à rendre l'attitude féminine demandée par la chorégraphe et la répétitrice. Dans l'extrait qui suit, Hélène et Marie donnent des indications à Marie-France pour tenter de l'aider à construire cette attitude. On sent que Marie-France éprouve une certaine difficulté et que cela lui demande beaucoup d'efforts :

Marie : « Pis autre chose Marie-France, t'as tendance un peu dans ta coquetterie à (*geste avec les bras, comme pour serrer quelque chose devant soit*), faut que tu sois au dessus de tes affaires, 'Madame' (*elle se lève et le fait*), parce que si tu fais (*elle baisse la tête et rentre les épaules*) t'as tendance à rajeunir. »

M-F le fait.

Hélène : « Tes regards! [...] »

M-F refait.

Hélène : « Ça c'est mieux mais il va manquer juste ton regard, fais des choix, je sais pas si tu fais des choix où si tu subis... là t'es en train de travailler autre chose. Et peux tu tracer encore plus l'espace avec ton affaire ? »

M-F refait.

Hélène : « Oui ça c'est mieux [...], n'oublies pas le saut par en dessous, pas la danseuse contemporaine. Féminine.»

M-F refait.

Hélène : « Ouais, fais des choix par rapport à tes regards. »

.....
Hélène : « Oui voilà! C'est t'en sortir qui est le plus *le fun* t'sais. Mais moi j'ai une objection, quand tu tombes, je trouve que ça fait trop danseuse contemporaine! »

M-F : « Ouais »

Hélène (*se lève*) : « On la voit venir. Si tu tombes...et on va s'imaginer que t'as une grande jupe jusque là (*elle tombe sur les genoux*), c'est habile là, mais ça fond graduellement, mais reste sur le bout des (*elle rebondit sur ses orteils*), juste voir. »

M-F fait la chute.

Hélène : « Mais rassemble tes genoux, trouves une façon de rassembler tes genoux! »

M-F : « Je les aies ouvert là?! »

Hélène : « Oui! »

M-F : « Mais j'y pensais en plus...Ça va pas du tout! »

(Studio avec Marie et Hélène, 9^{ème} jour)

Les références et les images proposées par la chorégraphe et la répétitrice ne parlent pas à Marie-France. Plus tard en entretien, elle revient sur cette difficulté avec une prise de recul :

A. En parlant de processus et de créativité, j'ai beaucoup généré pour que les duos marchent. C'était *fun*. À la fin, j'ai vraiment mis ma part de féminité. C'est quelque chose que j'ai trouvé dans la pièce de Marie Béland. Je ne sais pas si tu as lu l'article que Catherine Viau a fait avec Louis-Elyan et moi⁵³, ça parle un peu de ça. [...] C'est sur l'aspect de la féminité. C'est une énergie que j'avais, mais j'ai dû la chercher avec ardeur. J'en ai discuté avec Catherine Viau lors de l'entretien. Elles [Marie et Hélène, *ndla*] me demandaient d'être féminine et coquette. Tu t'en souviens, tu étais là pendant les répétitions. Ça ne me parlait pas, pour moi ce n'est pas ça. Je le prends quasiment comme une insulte parce qu'on te dit qu'il faut que tu sois féminine, que tu sois d'une certaine façon. Tu te dis « d'accord... je n'ai aucune féminité ». Tu le prends personnellement alors qu'il ne faut pas. Catherine Viau m'a demandé si pour moi l'énergie féminine était androgyne... La féminité est le résultat de ce qu'en a fait la société [...]. J'avais l'impression qu'elles voulaient me plaquer les critères, les stéréotypes de la société qui ne me parlaient aucunement, ça m'ennuyait. Puis Catherine m'a expliqué que l'important, c'est d'être bien, à l'aise dans ton énergie sexuelle [...] d'être bien dans ton corps et d'avoir du plaisir quand tu le fais puis ça, « c'est ton énergie, tu es une femme, donc ton énergie est féminine ». Je me suis dit que ça ne marcherait jamais de plaquer l'idée que j'ai de Marilyn Monroe. Quand elle m'a dit ça, je me suis dit « ok, je vais le faire à ma façon, comment moi je le vois ». Cela a vraiment mieux marché après ça.

B. Tu as eu un déclic?

A. Oui [...]. Hélène était vraiment excellente pourtant, elle essayait de me l'amener, de le placer « tu colles les jambes, descends les épaules, tiens tes mains comme ça ». Je le faisais, mais j'avais l'impression d'être dans un moule et je n'avais aucun plaisir. Mais après mon déclic, mon attitude était la même, mais ça prenait un sens pour moi, c'était comme généré par moi, plus profondément. Je prenais plaisir à prendre cette

⁵³ Article de Catherine Viau en ligne : <http://ledanseurnepesepaslourd.com/2012/05/26/graduer-en-mai-2012-1/#more-1481>.

position là, car j'avais trouvé en moi l'énergie qui pouvait répondre à ça.
J'ai eu de très bons commentaires.
(Marie-France, Entretien bilan)

Pour Marie-France, il ne s'agissait pas de trouver une autre forme de féminité, mais plutôt de chercher comment passer d'une image plaquée de la féminité à l'appropriation de cette forme de féminité. Ainsi, il a fallu que Marie-France se distancie de la chorégraphe et de la répétitrice pour trouver sa propre énergie, son propre chemin de compréhension. Cela a été rendu possible grâce à un déclic suite à sa discussion avec la danseuse et chorégraphe Catherine Viau.

4.6.3 Adapter pour soi

Par ailleurs, une autre forme de confrontation peut émerger de la vision différente du geste ou du sens que possèdent la chorégraphe et l'interprète. Claudelle m'explique :

426. A. On a travaillé sur les *arrachés* dans ce duo là, e, avec Marie Béland, parce qu'elle trouvait qu'on faisait des genres de chassés et elle aimait pas trop ça, fait que là, elle a comme apporté une nuance au saut qu'on faisait.

427. B. Là elle l'a montré?

428. A. Ouais. Elle nous l'a montré mais c'est drôle parce que quand on le voyait sur son corps, c'était pas si clair que ça puis [...] on était pas sûr que c'était vraiment un arraché ou si elle voulait d'autre chose, fait que là, j'sais pas, j'me rappelle qu'on a passé un p'tit moment...

429. B. Ok! Donc là elle vous le montre. Et quand elle vous le montre et que tu vois que c'est pas clair tu fais quoi ?

430. A.

431. B. Tu dis que c'est pas clair ? Tu essayes et tu te rends compte que c'est pas clair ?

432. A. Ben en fait c'est juste à partir de la position dans laquelle on était, c'était bizarre de partir directement là-dedans, t'sais, il nous fallait rajouter une liaison, quelque chose, une p'tite impulsion. [...] On est e, les jambes fléchies pis c'est comme si l'arraché devait partir de rien mais nous on sent qu'il faut rajouter e, une p'tite préparation, quelque chose [...]. Ouais, je sais pas ! On l'voit son arraché mais il est vraiment vraiment au raz le sol t'sais. Et nous j'pense qu'on avait une vision

comme plus aérienne de ce saut là, c'est peut-être ça qui rentre en confrontation.

.....
441. B. Donc là tu observes cet arraché qui est vraiment au raz du sol, et tu fais quoi?

442. A. Ouais, mais je l'adapte à ma sauce j'y pense...
(Claudelle, entretien d'explicitation)

Pour elle, la capacité d'adaptation était primordiale dans la pièce de Marie Béland: « je pense surtout à cette capacité à s'adapter dans ce processus...et la créativité (*rires*)...Ha, c'est important !... l'imagination, pour proposer » (Claudelle, entretien bilan). Ainsi, l'interprète doit tout le temps faire preuve d'adaptation afin de transformer en soi et pour soi la matière gestuelle de la pièce :

C'était de la gestuelle à deux qu'il fallait rétablir toute seule, mais avec un partenaire, qui te fait tourner, le faire toute seule, c'est difficile. [...] Elle [Marie, *ndlr*] voulait sentir l'absence de l'autre mais à un moment donné, j'ai juste fait fi de ce que je faisais avec l'autre puis, je l'ai juste **adapté pour moi**, comme si je dansais seule [...]. Hélène était là pour que ça ait du sens pour moi. Puis c'est à partir de ce moment là que ça a mieux marché (Marie-France, entretien bilan).

Lors des improvisations des premières sessions de travail, la chorégraphe leur avait demandé de faire des actions simples, sans que cela ne tombe dans le mime. J'ai questionné Alexandre pour comprendre comment il avait physiquement répondu à cette consigne, qu'il avait eu du mal à saisir. Il m'a expliqué s'être focalisé sur l'initiation du mouvement pour palier à la difficulté qu'il a rencontrée :

33. B. Toi quand elle te dit qu'elle veut des actions mais pas du mime, tu fais quoi?

34. A. Ben j'essaie de voir l'impulsion du mouvement, qu'est ce que ça engendre. Et j'essaye soit de l'amplifier, soit de continuer le mouvement... si par exemple je cherche une pognée de porte ben, si tout à coup la poignée de porte disparaît qu'est ce... où est-ce que ça m'amène dans l'fond? (Alexandre, entretien d'explicitation)

Plus tard dans le processus, lors d'un travail sur l'interprétation en solo des séquences construites en duo, Marie avait à nouveau exprimé son désir de sentir l'absence de l'autre, ou de l'objet, sans que cela ne tombe dans le mime. Alexandre a répondu à cette consigne de la même manière, en cherchant où l'impulsion du mouvement le menait.

Tous les interprètes m'ont par ailleurs confié avoir eu, à un moment ou à un autre, des choix à faire dépendant d'eux et du sens qu'ils voulaient créer. Marie, sans relever tous leurs faits et gestes, les laisse être autonomes et prendre certaines décisions. Cette quête personnelle de l'interprète, encore une fois menée à distance du chorégraphe, semble être indispensable dans l'appropriation de l'univers chorégraphique.

De cette manière, à mesure que le processus de création avançait, les interprètes prenaient de plus en plus d'initiatives et se détachaient du joug de la chorégraphe. C'est ce que m'explique Claudelle :

298. A. Ouais, elle cherchait un espèce de tour frivole, mais nous ce qu'on lui a proposé finalement c'est un tour avec un *retiré* pis elle a dit oui (*rires*).

299. B. Ok, elle vous montre son tour frivole et à ce moment là tu fais quoi?

300. A. J'essaye de proposer un tour aussi.

301. B. Mais sans reproduire ce qu'elle elle fait?

302. A. Non, pas exactement! [...] Parce que de la façon qu'elle le fait c'est comme si... elle avait une idée mais c'est pas tout à fait ça qu'elle voulait faire. Fait que là j'me suis dis « ok on va essayer d'autre chose », mais c'était un peu instinctivement t'sais...

(Claudelle, entretien d'explicitation)

4.7 Les défis de la stabilisation de l'œuvre

La répétition s'est avérée être un point central et indispensable du processus d'appropriation de l'interprète. Cela a été un moyen d'intégration comportant diverses fonctions.

4.7.1 Exploration par la répétition

Nous l'avons vu dans la partie 4.4, les interprètes passent par de nombreuses phases d'exploration pour chercher le « bon » mouvement, la « bonne » dynamique, le « bon » flow, etc. Évidemment, ces phases d'exploration ne se font pas sans REchercher, REfaire, RÉpéter, à de nombreuses reprises, comme le soulève ici Marie-France : « j'ai dû l'essayer genre **douze fois!** » (Marie-France, entretien d'explicitation), ou encore Claudelle : « [...] après ça, on l'essaye, à répétition (*rires*). On l'a faite **souvent** cette diagonale là » (Claudelle, entretien d'explicitation). Par mes observations, et surtout par la transcription du verbatim et du déroulement des actions à partir des vidéos, j'ai pu constater la prépondérance des actions d'exploration par la répétition. Voici un extrait d'un moment de travail en sous-groupe entre la chorégraphe et le duo Claudelle/Marie-France :

Répétition de la phrase au complet, Claudelle et M-F

Marie: « ouais ça s'en vient, y'a juste ... vous faites deux fois un genre de chassé »

Claudelle et M-F refont le mouvement

Marie « Ok, je me demandais si à la place de l'espèce de chassé ça pourrait pas être un genre d'arraché » (*elle le fait en même temps qu'elle le dit*)

Claudelle : « Arraché? »

Marie : « Ouais c'est... tu sautes sur la même jambe » (*elle le fait en le disant*)

Claudelle « Oh ok ».

Claudelle essaye

Claudelle « c'est ça? »

Démonstration Marie

M-F essaye.

Marie : « Non mais c'est ça, faut pas que tu ramènes... »

M-F essaye.

Marie : « Non c'est pas ça ».

Claudelle : « Ça a l'air de ça! ».

Marie le démontre encore trois fois.

Claudelle « oh ouais ».

Claudelle essaye.

M-F « ok ouais! ».

M-F essaye.

M-F « ok ouais, kick, tac »

Marie « ouais c'est ça! »

Claudelle et M-F refont le mouvement.

Marie : « oui, dans l'fond c'est juste qu'au lieu d'arriver comme ça, ça arrive par en dessous » (*geste de la main qui remonte*).

Répétition de la phrase au complet, Claudelle et M-F.

Marie : « Claudelle dans celui là (*elle fait le mouvement*), pour moi on dirait qu'il est pas assez risqué, tu peux peut être descendre plus bas ou... (*descend sa main*).

Claudelle essaye.

Claudelle « *c'était tu mieux?* ».

Marie « C'était mieux, on dirait que j'irais encore plus...(*lève le bras*)
quitte à passer par en dessus pour te relever ».

Claudelle et M-F refont le mouvement (deux ou trois fois)

Marie « ouais c'est ça ».

Répétition de la phrase au complet, Claudelle et M-F.

(Studio avec Marie, 3^{ème} jour)

Ici, il est clair que Marie-France et Claudelle sont dans une phase d'exploration par la répétition et cherchent à reproduire *l'arraché* demandé par la chorégraphe. Chacune de leur côté ou ensemble, elles s'essayent devant la chorégraphe qui les guident dans l'exploration.

L'une des fonctions de la répétition est de permettre ce que j'appelle un peaufinage de la gestuelle. Alexandre parle de « raffiner la gestuelle » tandis que pour Marie-France il s'agit d'« affiner sans arrêt ». L'idée est la même : préciser le mouvement, ses dynamiques, son initiation, sa forme, son amplitude, etc. dans le but de maîtriser physiquement la gestuelle et se l'approprier.

4.7.2 *La répétition... un automatisme?*

À force de répéter, refaire sans cesse la gestuelle dans le but de l'assimiler, elle s'inscrit dans le corps, « dans les pores de la peau » (Leduc, 1996, p. 11), elle devient automatisée, comme si le mouvement se faisait de lui-même, sans avoir à y penser. C'est une sensation connue pour un danseur. Marie-France m'explique comment personnellement, elle a su que le mouvement était enregistré physiquement :

162. A. Mais là ça fait plusieurs fois qu'on le fait, j'y pense même plus t'sais [...] C'est comme si la phrase est enregistrée physiquement comme ça.

163. B. Ok. Comment tu sais que c'est enregistré physiquement?

164. A. On dirait que... j'm'en rends compte en l'disant... c'est comme si j'entends genre... j'sens la rythmique, je sais que c'est « gna, tac, flou, tac » [...] on dirait que c'est plus une espèce de rythmique qu'on a entre nous deux, qui doit s'passer dans ma tête, ou dans mon corps... ou les deux! (*rires*). [...] y'a vraiment une espèce de chanson de faite... une chanson qui défile.

(Marie-France, entretien d'explicitation)

Marie-France relie donc cet automatisme à la rythmique, à un air qu'elle se chante, ou que son corps chante, puisque elle le ressent corporellement. Lors de l'entretien, Laurie-Anne, elle, insiste sur le fait que la répétition a joué un rôle central dans le processus de création, elle dit d'ailleurs « c'est juste en le faisant que ça vient » (Laurie-Anne, entretien d'explicitation).

4.7.3 *La répétition... une perte?*

Si la répétition permet au geste d'être inscrit physiquement, comme un automatisme, ce n'est pas sans certaines limites. En effet, à force de répétition, les danseurs ont reconnu avoir aussi perdu certaines qualités gestuelles, gommées par une forme de redondance qui entrave le renouvellement et la progression, comme l'explique Marie-France :

On essaie vraiment que ça se perde pas [la qualité de la dynamique, *ndla*] mais après l'avoir fait, on s'était fait dire qu'on l'avait perdu. Un moment donné Marie, on était à la maison de la Culture Frontenac, puis elle nous a dit « oh t'sais y'a certaine qualité comme celle de l'arrêt que je ne vois plus... » [...] On sait que des fois ça se perd, mais c'est tout le temps de ramener ça... (Marie-France, entretien d'explicitation).

Il y a donc une forme d'« oxydation » et « réduction » du mouvement, et même une « usure de la présence » (Michaud, 1996, p. 63) créée par la répétition, dont les danseurs sont d'ailleurs conscients. Alexandre (entretien bilan) reconnaît que la répétition régulière et quotidienne de la pièce au complet lui a fait perdre l'état d'esprit joyeux qu'elle comportait.

Par ailleurs, plus la gestuelle est répétée, plus elle est « enregistrée physiquement », et plus il devient compliqué de la modifier. C'est un problème dans un processus chorégraphique soumis aux changements et modifications perpétuels. Il faut alors désapprendre pour réapprendre différemment, comme l'explique notamment Claudelle :

414. A. Au début, j'me rappelle j'avais la jambe, un peu comme dégagée là, sur le côté, et un moment donné quand Marie a travaillé avec nous, elle m'a demandé de grouper les deux jambes pendant que j'le faisais pour que le saut qui vient ensuite ait plus d'impact.

415. B. Quand elle te dit ça elle est en face de toi?

416. A. (*soupire*). Hum... elle est en face de nous mais quand j'me place j'suis dos à elle et j'le fais, j'l'essaye. Mais c'est comme inscrit pendant un bout de temps dans mon corps fait que j'continue de l'faire avec la jambe sans faire exprès. Un moment donné j'ai arrêté d'le faire!

(Claudelle, entretien d'explicitation)

4.7.4 La répétition... le chemin vers l'interprétation?

Alexandre m'a confié que depuis que ses actions se sont clarifiées, il a pu se permettre d'approfondir « le volet interprétation » et ainsi, créer des liaisons entre elles afin de leur donner un sens plus précis (Alexandre, journal, 2 avril 2012). De la même manière, Claudelle commente :

477. A. Aujourd'hui on a travaillé avec Hélène, bah t'étais là et e, quand on a travaillé notre duo Anabel et moi, c'était vraiment cool!

478. B. Ouais?

479. A. J'ai senti qu'on touchait quelque chose... t'sais mettons elle nous donnait des indications et assez rapidement on était capable de rentrer dans le travail et d'appliquer ce qu'elle nous proposait. Ouais [...] fait que c'est peut-être le signe qu'on a commencé vraiment à s'appropriier la matière, j'ai l'impression, et ça fait qu'on peut comme... qu'on peut jouer davantage avec le matériel et rentrer dans l'interprétation.

480. B. Comment tu sens que tu t'appropries cette matière justement?

481. A. Ben, ee, en fait ce qui me fait dire qu'on s'est approprié la matière c'est qu'on est capable de pousser plus loin l'interprétation parce que tant qu'on est vraiment dans la mécanique, c'est difficile de se concentrer sur la justesse de l'interprétation puisque t'es tellement préoccupé par l'action que tu fais t'sais.

482. B. Ok...

483. A. Et là j'ai l'impression que c'est bon, c'est inscrit dans mon corps.

484. B. La gestuelle est inscrite corporellement donc tu peux aller plus loin?

485. A. Ouais, plus loin dans l'interprétation, puis ben dans le raffinement de la gestuelle aussi.

(Claudelle, entretien d'explicitation)

Claudelle a l'impression de s'être appropriée la matière gestuelle et de pouvoir ainsi jouer davantage avec le matériel, autrement dit d'avoir plus de liberté au niveau de l'interprétation.

L'appropriation paraît se faire par palier. La répétition, du premier jour de studio aux derniers pas sur scène, permettrait alors de passer d'un palier à un autre. Alexandre m'explique qu'il a ressenti des périodes de stagnation durant le processus. Une stagnation d'ailleurs certainement nécessaire à l'assimilation et l'appropriation de l'univers chorégraphique très dense de la pièce *Vie et mort de l'élégance*. Le sens de ses actions et de la pièce s'est beaucoup clarifié avant le départ de Marie et pendant la période de répétition avec Hélène :

Autant parfois, on sentait que l'on était bloqué... que j'étais bloqué (*rires*)...mais après une semaine de travail, on sentait que Marie Béland avait pensé à autre chose. Elle nous disait plein de commentaires, elle

nous dirigeait davantage. Cette pièce a avancé par plateau dans la construction. Souvent, on développait de la gestuelle, ça stagnait, le groupe développait des relations, et ça stagnait, le cycle commençait à s'améliorer, ça stagnait... La semaine avant qu'elle parte, cela a pris plus de sens. Et c'est sûr qu'en répétant après aussi, jusqu'au show, ça c'est quand même beaucoup clarifié (Alexandre, entretien bilan).

Il semble donc qu'une part du sens, puisse émerger une fois que la gestuelle est physiquement enregistrée par l'interprète. Marie-France m'explique que le sens de son interaction avec Claudelle a émergé tardivement, une semaine avant la représentation :

Même la semaine avant le show, il y en a qu'on découvrait, je pense à Claudelle et moi en duo, on dansait encore, on n'avait même pas d'accessoire, rien. C'est là que j'ai le plus ressenti le plus longtemps la chorégraphie, l'exécution... Et on s'est trouvé une intention après, à force de le faire. C'est dans la répétition que l'on a pris conscience du sens de notre duo. Avec Claudelle, c'est ma seule rencontre qui n'est pas tragique, dans laquelle je ne me fais pas abuser ou dans laquelle je n'abuse pas quelqu'un. C'est là que ça a pris un sens (Marie-France, entretien bilan).

4.7.4.1 La scène et ses modulations

Marie-France m'a aussi confié que le sens de certains moments a émergé sur scène seulement. De la même façon, Claudelle me rapporte que les représentations scéniques leur permettaient de trouver d'autres connexions, et que chaque soir était différent :

[...] sur scène, on continuait à trouver des affaires, surtout avec Marie Béland où cela changeait tout le temps. C'était tout le temps différent. Même l'énergie de la pièce était différente d'un soir à l'autre. Elles nous disaient que c'était plus dramatique en salle que lorsque nous étions en studio. Il y avait quelque chose de plus sombre... (Claudelle, entretien bilan).

Étrangement, il y avait un décalage entre le ressenti des interprètes sur scène et la lecture des spectateurs. Par exemple, les interprètes de l'autre groupe [avec Dominique Porte] ont dit à Claudelle avoir trouvé la représentation de vendredi soir

beaucoup plus sombre que celle de jeudi soir, alors que les danseurs du groupe de Marie Béland se sont sentis beaucoup plus joyeux le vendredi soir que la veille.

Pour conclure, je propose un schéma récapitulatif de ce chapitre qui permettra de synthétiser les concepts et les idées mobilisés dans la présentation des résultats de l'étude.

À titre indicatif à propos de la **Figure 1** Schéma récapitulatif du CHAPITRE VI-RÉSULTATS (p. 126) :

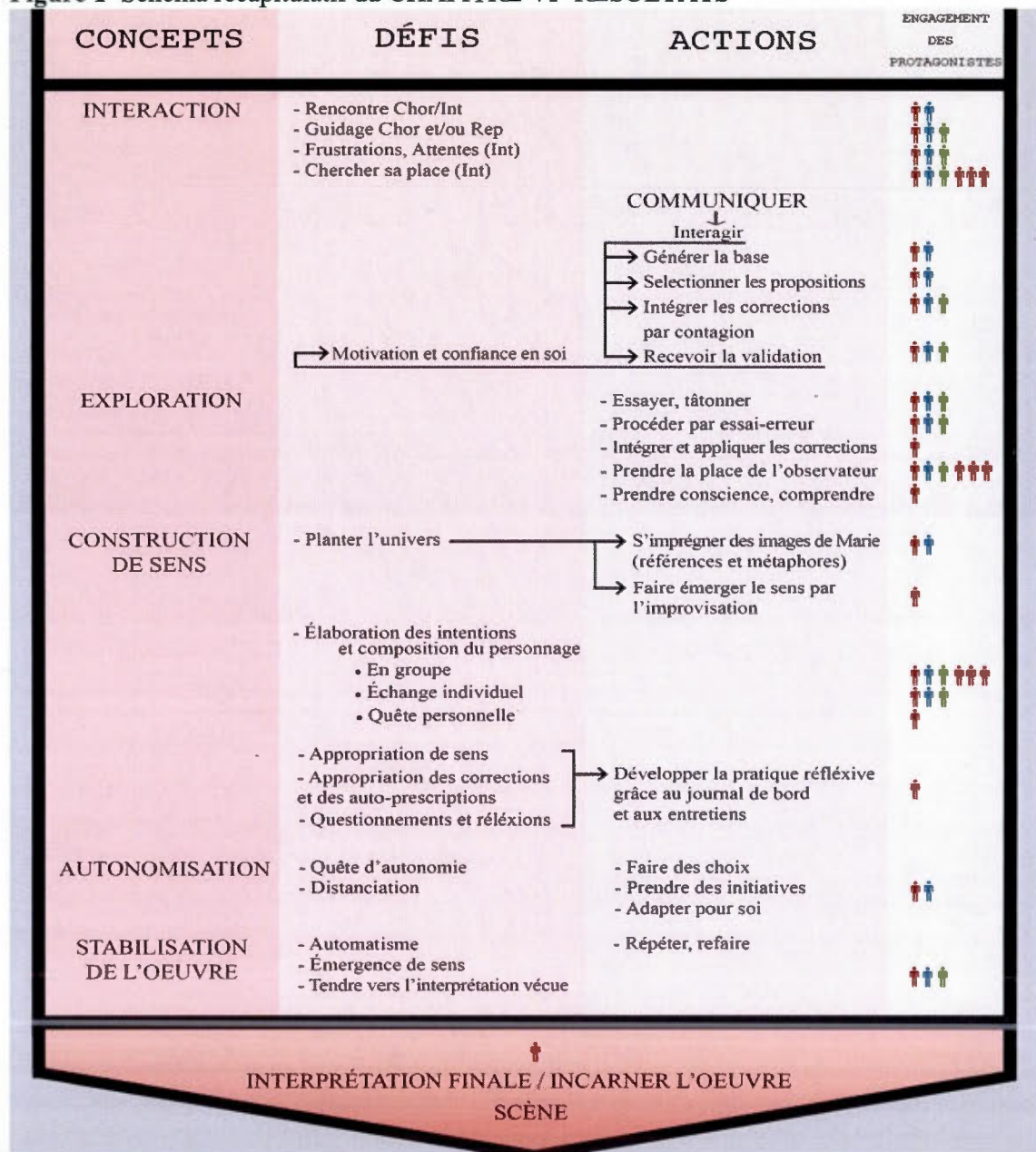
Les « bonhommes » permettent de visualiser l'engagement et l'implication de chaque protagoniste (chorégraphe, répétiteur et interprète), à chaque étape (défis/actions).

Lorsqu'il y a plusieurs bonhommes rouges (interprètes), il s'agit du groupe d'interprètes, de la collectivité.

L'interprète est toujours présent puisqu'il est au cœur de l'étude et qu'il s'agit d'étudier son appropriation d'un univers chorégraphique. En revanche, le chorégraphe et/ou le répétiteur s'effacent parfois. Je tente de rester le plus fidèle à ce qui a émergé de mes résultats, mais les informations de cette dernière colonne restent malléables :

- À l'action *Intégrer les corrections par contagion* vis-à-vis de l'*Interaction*, les trois protagonistes sont présents, mais il s'agit bien d'une contagion chorégraphe/interprète **ou** répétiteur/interprète.
- À l'action *recevoir la validation* vis-à-vis de l'*Interaction* il s'agit d'une *validation* du chorégraphe **et/ou** du répétiteur à l'interprète.
- Lors de l'*échange individuel* (Défi de l'*Élaboration des intentions*) vis-à-vis de la *Construction de sens*, il s'agit d'un *échange* chorégraphe **et/ou** répétiteur et interprète.
- Dans l'action *Développer la pratique réflexive* vis-à-vis de la *Construction de sens*, le chercheur utilise des outils méthodologiques (journal de bord et entretien), grâce auxquels l'interprète opère une réflexivité sur sa pratique.
- L'*autonomisation* de l'interprète se fait par rapport à la chorégraphe.
- À l'action *Répéter* vis-à-vis de la *Stabilisation de l'œuvre*, plusieurs configurations sont possibles : chorégraphe/interprète (exploration, fixation), répétiteur/interprète (exploration, fixation), interprète seul (exploration, fixation).

Figure 1 Schéma récapitulatif du CHAPITRE VI- RÉSULTATS



Bonhomme rouge : interprète(s), Bonhomme bleu : chorégraphe
 Bonhomme vert : répétiteur

CHAPITRE V

DISCUSSION

Les résultats obtenus suite à l'analyse nous apportent un certain nombre de précisions quant à notre sujet d'étude, sur lesquelles il me paraît intéressant de s'arrêter. Dans le chapitre III- Méthodologie, j'avais annoncé que les questions soulevées dans la quatrième et la cinquième étape du modèle de théorisation ancrée de Paillé (1996), à savoir l'intégration et la modélisation, nous seraient utiles à l'étape de la discussion. En effet, à ce stade-ci de l'étude, il convient de se demander : *je suis en face de quel phénomène en général? Mon étude porte sur quoi en définitive? Quelles sont les propriétés, les antécédents, les conséquences du phénomène? Quels sont les processus mis en jeu au niveau du phénomène?* (Paillé, 1996).

Nous reviendrons dans un premier temps sur la dimension discursive, pour souligner comment, par diverses fonctions, elle a permis l'émergence et l'appropriation de l'univers à la fois chorégraphique et fictionnel de l'œuvre, par les interprètes. Nous nous intéresserons ensuite aux enjeux de l'auto-appropriation qui se réalise dans un aller-retour constant entre chorégraphe/répétiteur et interprète. Nous soulignerons à cette occasion la nécessité pour l'interprète d'acquérir une autonomie d'action le menant à un pouvoir d'action. Nous reviendrons aussi sur la réflexivité et l'auto-appropriation permise par les outils méthodologiques. Puis, je tenterai d'identifier les étapes du processus d'appropriation. Enfin, la mise en parallèle de ces étapes avec la représentation personnelle que se fait chaque interprète de son processus d'appropriation, nous permettra de vérifier la pertinence du modèle proposé.

5.1 Des moyens discursifs permettant l'appropriation

Dans le processus chorégraphique de *Vie et mort de l'élégance*, la dimension discursive a occupé une place fondamentale, d'autant plus que la chorégraphe ne démontrait rien physiquement mais qu'il s'agissait pour l'interprète de « plonger dans la recherche brute et la production de matériel gestuel » (Levac, 2006, p. 47). Les discours de la chorégraphe et de la répétitrice ont donc été, entre autres, un moyen d'émergence du geste dansé (Vellet, 2003) étroitement relié à l'élaboration du sens de l'œuvre. D'autre part, le processus d'appropriation a aussi été, en grande partie, favorisé par la fonction relationnelle entre les différents protagonistes.

5.1.1. Une fonction relationnelle et affective comme moteur créatif

Tout d'abord, dans le cas de notre étude, les discours ont eu une fonction relationnelle et affective très importante. Les encouragements, la validation et la reconnaissance sont donc passés en grande partie par une mise en mots et semblent avoir joué un rôle déterminant dans le cheminement d'appropriation des interprètes. En effet, ce type de discours a permis d'une part d'encourager, individuellement et collectivement les danseurs dans leurs explorations, de souligner leurs efforts, leur permettant de maintenir ou de poursuivre leur activité (Marie-France; Claudelle, entretien d'explicitation). D'autre part, les échanges discursifs permettaient aussi de réguler la situation (Vellet, 2003), en donnant la possibilité aux interprètes de faire part de leurs doutes et de poser leurs questions à la chorégraphe et à la répétitrice. Ces flux affectifs sont alors venus valider ou invalider les explorations du danseur, lui permettant d'évoluer avec confiance dans l'œuvre. En cela, ces discours correspondent à deux des sept fonctions du discours identifiées par Vellet (2003) d'après ses observations : la fonction de régulation, d'appréciation, de guidage et la fonction d'installation du développement de la relation [chorégraphe/interprète et répétiteur/interprète, *ndla*]. De plus, lors du travail individuel sur les solos ou de sous-

groupe (duo, trio), le chorégraphe et le répétiteur ont pu témoigner de l'intérêt à chacun, dans le but que les danseurs puissent, individuellement, se réapproprier les propositions et les corrections (*Ibid.*, p. 132).

5.1.2 Une fonction d'élaboration de sens à la base de l'émergence du geste et du déploiement de l'univers fictionnel et chorégraphique

Dans *Vie et mort de l'élégance*, la création de la base du matériel chorégraphique a été majoritairement favorisée par les discours portant sur l'univers fictionnel, proposé par Marie dès le départ. Un univers d'ailleurs riche et complexe, alimenté de nombreuses images et références, puisqu'elle souhaitait créer l'ambiance d'une soirée cocktail et *cupcakes* dans les années 50. Les premiers gestes sont alors nés au sein d'improvisations, qui ont laissé les interprètes plutôt perplexes et incertains. En effet, au commencement, ils se sentaient trop libres et ne trouvaient pas la demande suffisamment claire. Cela montre bien l'importance des mots, des discours, de la consigne comme propulseur de gestes, d'états de corps, d'attitudes et d'intentions, dans un processus de création où les danseurs sont livrés à eux-mêmes et ne peuvent s'appuyer sur une forme apprise et reproduite. Il a pourtant bien fallu qu'ils se jettent à l'eau. Ainsi, c'est grâce aux propositions tâtonnantes des interprètes, que la chorégraphe a pu, en écho, clarifier sa demande et guider les danseurs dans leurs explorations. Comme le suggère Vellet :

Si la source est découverte et créée par la chorégraphe, une forme de re-découverte et de re-crédation est nécessairement à la charge de l'interprète. La recherche du partage d'une matrice commune est en prise avec la production singulière de l'interprète. [...] La chorégraphe doit assurer l'appropriation d'un noyau fondamental, garant d'une production identifiée, et tout à la fois accepter et permettre de produire du jeu; pour l'interprète, il devient possible de fonder son propre mouvement à partir de cette matrice imposée et redécouverte (Vellet, 2003, p. 230).

Ce travail de « re-découverte » et « de re-crédation » a notamment été permis par la répétitrice, qui par ses questions et ses remarques, a amené les interprètes à clarifier

leurs intentions et le sens de leurs interactions. À ce stade, ils ont alors pu « produire du jeu » (*Ibid.*), jouer davantage avec la matière, comme l'ont d'ailleurs suggéré Laurie-Anne et Claudelle à plusieurs reprises.

Il y aurait en fait deux dimensions à la fonction d'élaboration de sens: l'une serait davantage un moyen de construire l'univers fictionnel et les intentions dans les interactions, par le recours à un imaginaire collectif ainsi que par des images et des références précises (*année 50, cocktail, cupcakes, Brigitte Barjot, un porté « à la Louise Lecavalier », ambiance de party, séduction, quelque chose de noble, coquetterie, pin-up, etc.*). L'autre dimension référerait à la production qualitative du geste, notamment par le recours aux métaphores ou adjectifs qualificatifs (*léger comme une ballerine, doux, tracer l'espace, flotte au dessus du sol*). Cette dernière fonction correspond finalement à la fonction de genèse d'une poétique du mouvement qui agit sur l'émergence qualitative du geste et sur la dimension sensible du mouvement (Vellet, 2003).

5.1.3 Une fonction de réflexivité collective

D'autre part, nous avons vu que les instants d'échanges en groupe, avec la chorégraphe, la répétitrice et les interprètes, se sont révélés être fondamentaux pour bâtir l'univers chorégraphique et fictionnel de l'œuvre⁵⁴, notamment par la mise en partage des imaginaires. Ce point amène à soulever le fait que les actions de communication n'ont pas uniquement lieu dans l'« agir ». Elles se réalisent aussi, avant et après la mise en mouvement, avant et après un filage, comme cela a été le cas dans le processus chorégraphique de Marie. Il s'agit là d'une forme de réflexivité collective, opérant non pas « dans » l'action, mais « sur » l'action (Parlier et Ulman, 2013, p. 6). Ainsi,

⁵⁴ Voir section 4.6.2.1.

Déployer la réflexivité [...] engage à reconnaître et à soutenir les modes de constructions des sujets, tout en les reliant aux conditions de production du résultat. Donner à chacun sa capacité à participer à l'action collective en y apportant et en y puisant des ressources, permettre les échanges, coopérations, interactions à l'intérieur des organisations, en définissant pour une grande part le contenu, le sens, l'efficacité (Alter, 2009) (Begon et Mairesse, 2013, p. 40).

J'envisage alors qu'une part de l'appropriation de l'univers chorégraphique soit permise par les instants de réflexivité collective, où la chorégraphe, la répétitrice et les interprètes cherchent oralement à établir les intentions mais réfléchissent aussi à l'efficacité des propositions gestuelles. À cette occasion, les danseurs font part de leurs essais-erreurs, de leurs doutes et de leurs découvertes. La chorégraphe et la répétitrice reviennent sur le filage, soulignent ce qui marche et ce qu'il faut revoir. Les indications de la chorégraphe et de la répétitrice semblent alors se loger en chaque interprète et résonner ensuite dans la pratique. Et à contrario, les réflexions et questions des interprètes semblent faire écho en Marie, lui permettant de clarifier la direction souhaitée pour l'œuvre.

Ces instants d'échanges et de circulation de la pensée, se sont donc révélés être aussi important que les instants de danse, dans le sens où ils ont réellement permis d'alimenter l'élaboration d'un certain design dramaturgique de l'œuvre. En outre, ils ont permis aux interprètes de renforcer leur sentiment d'appartenance au projet par leur implication active dans la discussion.

5.2 L'auto-appropriation de l'œuvre

5.2.1 *Enjeux de la création collective et de l'auto-appropriation*

Plusieurs enjeux se dégagent d'un processus chorégraphique invitant les interprètes à générer leur propre matière chorégraphique, en lien à la demande. Dans le cas de notre étude, il y a eu l'enjeu du démarrage. Malgré le privilège et la gratification qu'ils tiraient du contexte de création, les interprètes ont dans un

premier temps été déstabilisés par le manque d'indications de la part de la chorégraphe et par la très (trop) grande liberté dont ils disposaient. D'ailleurs, selon Bossati (1992) « certains danseurs, habitués à plus de directions, sont parfois déboussolés par cette trop grande liberté exigeant une grande autonomie créatrice » (p.150). De plus, Marie proposait un thème de départ chargé d'images et de références (une soirée cocktail et *cupcakes* dans les années 50). Dans les premières improvisations, les danseurs avaient l'impression de tâtonner maladroitement, entre actions concrètes et actions abstraites (la consigne étant que ce soit « dansé, mais pas trop » en utilisant des accessoires). Cela leur a procuré une certaine frustration, d'autant plus qu'en début du processus de création, la nécessité de plaire, de convaincre la chorégraphe et de se positionner dans le groupe est importante. L'interprète est en effet bien souvent dans un rapport affectif et de séduction vis-à-vis du chorégraphe, et peut-être encore davantage s'il y a un désir que la collaboration émergeant du contexte scolaire se transforme en collaboration professionnelle. Cette mise en jeu des affects est inévitable dans l'interaction interprète/chorégraphe, « qui oscillent entre subordination et réassurance affective » (Sorignet, 2010, p. 185). Selon Vellet (2003) d'ailleurs, l'interaction chorégraphe/danseur est asymétrique dans le sens où « le chorégraphe [...] va sélectionner ce qui l'intéresse au sein de la situation et à partir de la perception qu'il en a » (p. 81), car « c'est sur sa trame, sur sa sensibilité que le danseur navigue » (Gravel, 2012, p. 111). Le danseur, dans le processus de création de Marie Béland, est donc un participant actif dans le sens où il s'investit tant physiquement que mentalement dans l'élaboration de la matière chorégraphique de l'œuvre, dans un échange soutenu avec la chorégraphe. Il s'adapte à sa vision, à ses projections, à sa sensibilité par exploration, « tâtonnement et corrections successives » (Sorignet, 2010, p. 168). Pour Begon et Mairesse (2013) en toute activité se déroule des « microprocessus créateurs comme l'appropriation des tâches, l'adaptation, voire la transgression, des consignes » (Begon et Mairesse, 2013, p. 42). Dans le processus chorégraphique étudié, n'était-ce pas des microprocessus créateurs de l'interprète que d'adapter et de s'approprier les consignes de la

chorégraphe? De faire des choix, d'initier des propositions, de générer la matière chorégraphique? La création au sens où l'entendent Begon et Mairesse (2013) est donc un espace de réflexion en acte où « s'origine la compréhension de l'activité » (Begon et Mairesse, 2013, p. 50) et où, de ce fait, le danseur prend conscience de son pouvoir d'agir. Ainsi,

Pour le chorégraphe... ne s'agit-il pas dans l'activité de création d'emporter l'interprète avec soi, de le rendre curieux et audacieux? N'est-ce pas aussi éviter la rupture, rassurer, encourager, aider, faire traverser? Mais encore nourrir l'interprétation, faire sentir les qualités, les intentions? Pour l'interprète... ne s'agit-il pas de se laisser guider, d'être accompagné? Mais aussi d'être remis en question, d'accepter l'ignorance, la perte ? N'est-ce pas chercher à être soi, et tout à la fois, être pour l'autre? Chercher à comprendre ce que veut le chorégraphe? Trouver une façon de faire, d'habiter le mouvement? (Vellet, 2003, p. 82).

Par les allers-retours constants entre chorégraphe/répétiteur et interprète, les adaptations et les répétitions multiples, l'interprète cherche alors constamment à s'auto-approprier ce qu'il génère (matière gestuelle) et construit (sens). Pour Febvre,

On dirait que la danse, même assignée au sens, s'y refuse et cherche sans cesse sa propre liberté dans une perte de parole, de discours, pour accéder à une mémoire qui serait seulement mémoire d'elle-même. La répétition comme conduite chorégraphique, marque d'ailleurs paradoxalement l'impossibilité d'un recommencement, d'une répétition « vraie », elle inscrit la danse irrémédiablement dans un présent en train de se faire et de se défaire (Febvre, 1987, p. 77).

La difficulté réside alors dans le fait que l'œuvre se construit, fluctue et évolue au gré des croisements des imaginaires, de la construction et déconstruction de couches successives de sens, des croisements des imaginaires, de l'apparition et la disparition de gestes, etc. Il y a alors nécessairement toujours quelque chose à s'approprier, du premier jour de studio à la scène, comme me l'ont notamment partagé Marie-France

et Claudelle⁵⁵. Ainsi, l'interprète dans une éternelle quête de sens(ation) et dans un « travail de négociation » (Sorignet, 2010, p. 171) incessant pour (cor)re(s)pondre aux projections du chorégraphe et dans le même temps mettre de soi, tente de s'approprier un objet construit dans un espace à la fois collectif et individuel : l'œuvre chorégraphique.

5.2.2 Autonomie d'action et pouvoir d'agir

Lorsque l'on parle d'appropriation, on parle bien évidemment de *faire sien*, mais cela ne va pas sans *mettre de soi*. Ainsi, l'interprète tenterait de s'approprier un univers chorégraphique avec ce qu'il est en tant qu'individu, ce qu'il porte intrinsèquement, ce avec quoi il avance et ce contre quoi il lutte. Avec ses forces et ses faiblesses, encore faut-il qu'il les ait reconnues et acceptées. Les notions d'expérience et de connaissance de soi entrent alors inévitablement en compte. Si l'interprète doit négocier sa place au sein du groupe, il doit aussi négocier avec lui-même pour être soi et « être capable de se montrer aux autres dans la condition commune de non-maîtrise, en faisant place à ses propres manques » (Flahaut, 2006, p. 86). Or, cela est souvent vécu comme un défi par les danseurs qui peuvent se sentir en position de vulnérabilité. En effet, le propre de l'interprète est de performer. On attend de lui des résultats, une production. Pourtant, pousser l'interprète à se retrouver en position de « non-maîtrise » (*Ibid.*), l'amener à explorer sa vulnérabilité, peut être une volonté du chorégraphe. D'ailleurs, bien souvent, les chorégraphes ne choisissent pas les interprètes uniquement sur leurs aptitudes physiques mais aussi sur leur personnalité et leur capacité à sortir de leur zone de confort. Et cela est sûrement encore davantage le cas dans un processus chorégraphique qui requiert que l'interprète génère la matière gestuelle de l'œuvre. Ainsi, pour les interprètes du groupe de création de Marie, lâcher-prise et faire face à leurs « propres manques » (*Ibid.*), notamment le manque d'assurance, a été un *challenge*. Une difficulté d'autant

⁵⁵ Voir section 4.7.5.1.

plus importante dans un contexte d'enseignement. En effet, les interprètes n'ont pas choisi de travailler avec Marie; ils n'ont pas passé d'audition. Elle leur a été imposée dans le cadre de leur dernière année de formation à l'école. Ils ont alors peut-être encore davantage à (se) prouver.

Je souhaite revenir sur un exemple particulièrement probant quant à cette nécessité, pour l'interprète, d'autonomisation et de mise à distance vis-à-vis du chorégraphe. Il concerne Marie-France, qui ne parvenait pas à incarner l'attitude féminine demandée par la chorégraphe et la répétitrice. Elle avait beau essayer d'appliquer les directives de Marie et Hélène, leurs références et leurs propositions ne lui parlaient pas. Elle n'arrivait pas à incarner l'image stéréotypée de la féminité attendue, elle ne parvenait pas à « adopter le corps » (Marie-France, entretien d'explicitation) que la chorégraphe et la répétitrice lui demandait (*Ibid.*). De plus, elle m'a aussi confié ressentir un tiraillement entre elle en tant qu'interprète et son personnage dans l'œuvre. Lorsqu'elle se concentrait sur un aspect technique et physique, on lui demandait d'être davantage dans l'attitude cocktail, et quand elle se concentrait sur l'attitude de son personnage, on lui demandait « d'être plus *danseuse* avec les gradations d'interprétations exigées par la pièce, la véracité des interactions, les défis techniques » (Marie-France, journal, 10 avril 2012). Marie-France ne se sentait alors pas à la hauteur, elle qui reconnaît manquer de confiance en elle. Elle semblait vivre un décalage trop important entre la demande de Marie et Hélène, nourrie d'images et de références et sa compréhension corporelle et sensorielle de cette demande. Comme le nomme Vellet (2003) :

Lorsqu'il n'y a pas compréhension [...] de ce qui est attendu ou proposé, ce qui s'installe dans la relation chorégraphe-interprète est de l'ordre de l'assujettissement, ou de l'infantilisation. La reconnaissance d'une altérité ne peut être vécue, le sentiment de liberté ou d'autonomie ne peut être ressenti (Vellet, 2003, p. 260).

Il lui a donc fallu prendre de la distance vis-à-vis de la chorégraphe et de la répétitrice, et se laisser un temps pour « imprégner son rôle de ses propres symboles, conscients et inconscients, afin que le mouvement cesse d'être une simple image et passe à un vécu sensible » (Gaudet, 2012, p. 54), un temps pour y mettre de sa propre énergie (Marie-France, entretien bilan), pour y mettre d'elle-même, en somme pour trouver et activer son pouvoir d'agir (Clot, 2008).

5.2.3 Activité réflexive par le biais des outils méthodologiques

La réflexivité est indéniablement reliée à l'expérience. Les démarches réflexives « incitent le sujet à prendre sa propre action comme objet de réflexion pour l'amener à la connaissance de soi et des autres » (Parlier et Ulman, 2013, p. 5). Par le recours au journal de bord, à l'entretien d'explicitation et à l'entretien semi-dirigé, j'ai donc invité l'interprète à réfléchir sur son action. Ces outils sont, rapidement et de manière inattendue, devenus des moyens d'appropriation de l'univers chorégraphique⁵⁶. En effet, la mise en mot a permis la consolidation des indications données par Marie et Hélène et la consolidation du sens personnel que les danseurs attribuaient à leurs interactions et à l'œuvre dans sa globalité. C'est notamment grâce à cette activité réflexive qu'a pu se réaliser le passage vers une interprétation vécue, vers une incarnation de l'œuvre. Ainsi, il est ressorti que « réfléchir son expérience, la verbaliser et la formaliser permettent de donner corps à ses compétences » (Cesvre et Langlo, 2013, p. 91) et aussi de les actualiser (*Ibid.*). Par conséquent, « l'approche réflexive de la pratique et la mise en mots qui s'ensuit fournissent au praticien des leviers de reconnaissance par les autres, mais aussi de la reconnaissance de soi médiatisée par la locution et l'échange avec les autres » (Mbiatong, 2013, p. 143). La réflexivité est un moyen de passer de l'implicite à l'explicite, autrement dit de permettre à l'interprète la prise de conscience (Cesvre et Langlo, 2013) qui l'amènera à « voir autrement », à transformer l'objet psychique de son expérience (Clot, 2008).

⁵⁶ Voir section 4.5.3.

À plusieurs reprises, les interprètes ont pris conscience de certains éléments au moment même où le partage entre eux et moi avait lieu. À la lumière de ce constat, il serait intéressant de considérer ces différents outils (journal de bord, entretien d'explicitation, entretien semi-dirigé, etc.), non uniquement comme des outils méthodologique mais aussi comme des outils mis à disposition du danseur afin de favoriser une réflexion sur sa pratique, de favoriser les prises de conscience, la (re)connaissance de soi, la construction de sens, etc., et permettant éventuellement d'influencer le processus d'(auto)appropriation et l'acte d'interprétation. C'est d'ailleurs un point soulevé par Johanna Biennaise (2008) à propos du recours à l'entretien d'explicitation et l'entretien d'autoconfrontation comme outil de formation du danseur, notamment comme outil permettant de développer la présence à soi (Biennaise, 2008, p. 136).

5.3 Les étapes du processus d'appropriation

5.3.1 *Un modèle d'appropriation en dix étapes*

À la lumière du Chapitre II- Cadre théorique, du Chapitre IV- Résultats et pour clore ce chapitre, il m'apparaît intéressant de tenter d'identifier quels pourraient être les différentes étapes du processus d'appropriation d'un univers chorégraphique. Ainsi, en me basant sur le processus de création de *Vie et mort de l'élégance* et sur le schéma récapitulatif des résultats p. 125, j'ai tenté de définir un modèle d'appropriation par l'interprète, en dix étapes :

- a) Rencontre chorégraphe/interprète : planter l'univers chorégraphique et fictionnel.
- b) Négociation des subjectivités : trouver sa place, gérer les frustrations, les attentes et la collectivité.
- c) Générer la base de la matière gestuelle en respectant la demande : improviser, créer, proposer.
- d) Aller-retour chorégraphe/interprètes : sélection des propositions par le chorégraphe et tâtonnement, exploration par essai-erreur des interprètes.

- e) Communication en réaction : validation et reconnaissance du chorégraphe et/ou du répétiteur menant à une motivation et une (re)connaissance de soi.
- f) Construction de sens, élaboration des intentions (en groupe, chorégraphe/répétiteur et interprète, interprète seul).
- g) Autonomisation, distanciation.
- h) Adaptation, Initiation, choix.
- i) Stabilisation de l'œuvre : répéter.
- j) Incarnation de l'œuvre- scène.

Puisque j'envisage l'appropriation comme un processus, ce qui suggère une évolution, j'ai essayé ici d'établir un semblant de chronologie à travers les différentes phases identifiées. Pour cela, il m'a fallu les isoler, les séparer. Mais en réalité, il faut savoir qu'elles sont **tissées ensemble, inter-reliées, interdépendantes**. Elles se superposent les unes aux autres, et sont bien souvent **transversales** et répétées tout au long du processus. Je ne reviendrai pas en détail sur chacune d'entre elles, toutefois, j'aimerais insister sur certains points que nous avons déjà soulevés durant l'étude, et apporter quelques précisions:

a) Rencontre chorégraphe/interprète : planter l'univers chorégraphique et fictionnel

À cette étape, la chorégraphe propose une première vision de l'univers chorégraphique et fictionnel, mais c'est par la recherche chorégraphique, les allers-retours⁵⁷ et la construction de sens que va petit à petit se définir l'univers chorégraphique et fictionnel de l'œuvre.

b) Négociation des subjectivités : trouver sa place, gérer les frustrations, les attentes et la collectivité

La négociation des subjectivités est un processus continu, fondamentalement reliée à l'étape e), c'est-à-dire à la nécessité de reconnaissance de l'interprète qui évolue dans une relation asymétrique avec le chorégraphe. Pour trouver sa place au

⁵⁷ Voir étape d).

sein du groupe, l'interprète semble devoir procéder à une double négociation : avec les autres (danseurs, chorégraphe, répétiteur) mais aussi avec lui-même, pour (re)connaître et accepter ses forces et ses manques (Flahaut, 2006)⁵⁸. Cela dit, dans le processus *Vie et mort de l'élégance*, les frustrations liées au manque de clarté de la demande de Marie, se sont principalement retrouvées au démarrage⁵⁹.

c) Générer la base de la matière gestuelle en respectant la demande : improviser, créer, proposer

Cette étape se situe tôt dans le processus puisqu'il s'agit de générer la matière gestuelle qui constituera la base, la banque de gestuelle de l'œuvre et qui sera ensuite modelée, transformée, retravaillée. Il arrive donc inévitablement que cette matière chorégraphique soit totalement remaniée par la suite, de sorte que la proposition ne soit plus la même qu'au départ.

d) Allers-retours chorégraphe/interprètes ou répétiteur/interprète

La quatrième étape est répétée et constitue en quelque sorte le cœur du travail de recherche et d'exploration. Il s'agit d'un tâtonnement par essai-erreur, un processus qui exige « du temps et des échecs » pour que le geste « soit effectivement approprié par moi » et « pour moi » (Clot, 2008, p. 138). On pourrait parler d'« un apprentissage participatif à l'intérieur duquel s'entremêle la matière que l'on apprend et la matière que l'on crée » (Gravel, 2012, p. 93). L'interprète cherche alors à s'auto-approprier ce qu'il génère et qui se transforme continuellement. De plus, soulignons que, dans une certaine mesure, le chorégraphe aussi s'approprie le matériel proposé par le danseur et le reconstruit (Levac 2006) ou le reconsidère. Il y a donc dans le phénomène de l'appropriation un mouvement de circulation continu.

⁵⁸ Voir étape e).

⁵⁹ Voir sections 4.1 et 4.2.

e) Communication en réaction : validation et reconnaissance du chorégraphe et/ou du répétiteur

Cette étape est répétée tout au long du processus chorégraphique et comme nous l'avons vu, a été fondamentale dans le processus d'appropriation de l'interprète. En effet, la reconnaissance de la chorégraphe et de la répétitrice permet d'encourager l'interprète à poursuivre ses explorations, à (re)prendre confiance et assurance et ainsi à renforcer son sentiment d'implication dans l'œuvre. La reconnaissance de ses pairs lui permet aussi de se (re)connaître lui-même et de déployer son sentiment d'exister. Car « le sentiment d'exister et d'être soi ne jaillit pas seulement d'une source intérieure : il naît d'une source relation, d'une circulation entre notre esprit et ce qui l'entoure » (Flahaut, 2006, p. 76).

f) Construction de sens, élaboration des intentions (en groupe, chorégraphe/répétiteur et interprète, interprète seul)

La volonté de construction de sens s'est retrouvée tout au long du processus. Les bases de l'univers fictionnel ont été posées dès le départ. Cependant, la réflexivité, l'élaboration des intentions et l'approfondissent de l'univers fictionnel ont pu être davantage approfondis dès lors que la matière chorégraphique était « enregistrée » corporellement par les interprètes⁶⁰.

Par ailleurs, les costumes ont aussi rendu l'univers plus palpable, plus accessible, permettant aux interprètes de plonger en profondeur dans leur rôle en « devenant autre » (Koren, dans Bossati, 1992, p. 69). De plus, chaque robe, chaque costard, chaque accessoire était différent et unique. Cela a donc indéniablement participé à la mise en valeur des interprètes qui se sont tous appropriés leur costume en fonction de leur personnage (à moins que ce ne soit le costume qui leur a permis de s'approprier leur personnage ?). À titre de comparaison, les costumes des deux reprises d'œuvres (Chouinard, Perreault), ont eux aussi largement participé à la

⁶⁰ Voir étape i).

manière dont les interprètes se sont appropriés l'univers chorégraphique et fictionnel de chaque pièce. Les costumes de la pièce *Joe et Rodolphe* de Perreault (de grands imperméables, des bottes et un chapeau) ont eu une influence sur la qualité pondérale des mouvements des interprètes et sur leur manière de se déplacer. D'ailleurs, les bottes participaient à la création du rythme et de la musicalité de la pièce. Les costumes contribuaient aussi, contrairement à la pièce de Béland, à renforcer, volontairement, l'anonymat de chacun. Quant aux costumes de la pièce de Marie Chouinard, des *body* très près du corps pour les filles et des shorts moulants pour les garçons ont amené les interprètes à conscientiser davantage leurs lignes corporelles et à aller au bout du mouvement, selon ce qu'ils m'ont partagé.

g) Autonomisation, distanciation

Cette étape semble arriver plus tard dans le processus⁶¹. L'autonomisation et la distanciation sont souvent vécues comme une nécessité par l'interprète qui, plus à l'aise dans l'enchaînement chorégraphique et l'interprétation, cherche à établir ses propres repères dans l'œuvre. L'appropriation de l'univers chorégraphique nécessite en effet de créer et d'assumer son propre point de vue sur l'œuvre.

h) Adaptation, Initiation, choix

La huitième étape se réalise tout au long du processus de création et peut-être encore davantage dans un processus dans lequel l'interprète génère la matière gestuelle de l'œuvre et est dans une démarche active de recherche de proposition à soumettre au chorégraphe. L'adaptation et l'initiation se réalisent cependant à des niveaux différents durant le processus. Elles semblent être davantage prononcées lorsque l'interprète est dans une démarche d'autonomisation et de prise de repères personnels dans l'œuvre. En outre, l'adaptation est un « processus de délibération »

⁶¹ Voir section 2.3.2 et 4.6.

(Tâché, 2003, p. 96) par lequel le sujet cherche à « s'auto-organiser » (*Ibid.*)⁶². Ainsi, ce dernier doit faire face aux changements, ce qui implique une « déprise » par rapport à la manière d'être habituellement et conséquemment une « reprise » afin d'apporter de plus ou moins grands aménagements (*Ibid.* p. 96). On pourrait rapprocher ce phénomène de ce que Luce Lefebvre (2002) nomme « la déappropriation » (p. 20), initiale à l'appropriation. Pour elle, « si l'appropriation peut être définie comme une nécessité propre, une spécificité qui passe par la reconnaissance de ce que le sujet choisit de reconnaître comme *autre* pour l'intégrer à ce qui le précise- en cela il fait l'expérience première de son altérité- il y a construction d'une identité qui se définit nécessairement comme *toujours en devenir* » (*Ibid.*).

i) Stabilisation de l'œuvre : répéter

Nous avons mis en exergue l'importance de la répétition dans le processus d'appropriation de l'interprète. L'appropriation ne pourrait pas avoir lieu sans ce que Sorignet (2010) nomme le « jeu du *test* du recommencement pour soi » (p. 169).

Je place cette étape à la fin, comme dans le schéma p. 125, toutefois notons qu'elle est complètement transversale au processus de création. En effet, l'analyse des résultats de recherche a permis d'identifier plusieurs types de répétition, qui émergent à différents moments lors du processus chorégraphique. Ainsi, la première phase correspondrait à une répétition exploratoire. L'interprète répète par tâtonnement, par ajustement, en modifiant des paramètres à la recherche du geste, de l'état de corps, de l'attitude juste. On retrouve notamment cette forme de répétition à l'étape d). Une deuxième phase correspondrait à l'intégration d'une forme définie pour pouvoir progressivement et à force de recommencement, se permettre de jouer davantage avec la matière. Enfin, la dernière phase est une phase de fixation et de stabilisation. Ces termes peuvent porter à croire qu'il y a, dans cette phase de répétition, quelque chose

⁶² Voir section 2.2.2.

de figée. Or, il n'en est rien puisque l'interprétation fluctue jusqu'au dernier jour de studio et même au-delà, sur scène. À l'étape de la stabilisation, on suppose que la matière gestuelle est automatisée et que l'interprète, qui lâche-prise sur le mental, peut se permettre de pousser son interprétation plus loin, d'incarner la proposition. Il fait alors de l'intégration du patron chorégraphique, la « toile de fond de son projet d'interprétation » (Gaudet, 2012, p. 54). Toutefois, le défi de l'interprète consiste à renouveler son interprétation pour ne pas perdre les qualités de la danse, qui se perdent parfois dans la répétition.

j) Incarnation de l'œuvre- scène

Enfin, la dernière étape est l'incarnation de l'œuvre. Si on se rapporte aux résultats de l'étude, il semblerait que l'interprétation « incarnée » puisse être approfondie à condition que les interprètes disposent de l'espace pour le faire, c'est-à-dire, à condition que la matière gestuelle soit enregistrée corporellement, leur permettant de lâcher-prise sur la mémorisation et la technique. La définition lexicographique de l'incarnation est la suivante : « interpréter un personnage au point de s'identifier à lui » (CNRTL). Laurie-Anne et Claudelle évoquaient souvent le fait de « jouer » avec la matière, une étape réalisable lorsqu'a lieu un lâcher-prise sur le mental. Selon Levac (2006), « incarner l'œuvre sur scène nécessite de l'interprète qu'il approfondisse sa manière de faire, qu'il raffine sa façon d'éprouver le mouvement. [...] Il lui revient d'échafauder une construction personnelle, à l'intérieur de la chorégraphie, en vue de la rendre crédible sur scène. Pour ce faire, il lui faudra revisiter l'œuvre dans ses composantes chorégraphique, musicale et scénographique » (p. 50).

5.3.2 *Mise en parallèle entre le modèle établi et la représentation personnelle de l'appropriation des interprètes*

Lors de l'entretien bilan, j'ai demandé à Marie-France, Claudelle, Laurie-Anne et Alexandre de me donner leur vision unique et personnelle de ce que signifiait pour eux, s'approprier une œuvre chorégraphique. Leur réponse me conforte dans l'idée que le processus d'appropriation comprend différentes phases, mais qu'elles sont en effet bien souvent intercalées les unes dans les autres et transversales au processus de création :

Claudelle :

**Rentrer dans l'univers du chorégraphe et saisir son message/
Incarnier la proposition tout en restant intègre/ Faire des compromis**

Rapidement, je te répondrais que s'approprier une œuvre, c'est tout d'abord de **capter la demande** du chorégraphe, toutes les nuances, les subtilités, de la **mettre dans son corps**, c'est à dire **d'incarner la proposition en mouvement, en respectant justement ses limites physiques, son intégrité**. Tout en essayant de repousser les limites. Il y a comme une balance à trouver. C'est vraiment de **rentrer dans l'univers du chorégraphe**. Et puis, je pense qu'il faut une bonne dose d'empathie. Il faut se mettre dans la peau du chorégraphe pour vraiment **saisir ce qu'il veut montrer** quel est son message. Après, il n'y a pas juste que la volonté du chorégraphe, **il y a aussi nous en tant que groupe, ce que l'on créé ensemble**.

Alexandre :

Trouver ce qui stimule/Être ouvert et activement en recherche

Pour s'approprier une œuvre, il faut rester ouvert, il faut que ce soit une **discussion entre le chorégraphe et l'interprète**. [...] Si une chose ne t'anime pas... comment le chorégraphe t'amènes à voir ou à penser quelque chose... si cela ne t'anime pas, ton rôle c'est de **trouver un moyen pour que cela t'anime**, pour que cela te stimule. Surtout là, quand tu es à l'école où tu es forcé de faire quelque chose, c'est à toi de trouver le moyen de te dépasser, de te stimuler même si ce n'est pas ce que le chorégraphe te donne *à priori*... Il faut **être malléable, être ouvert**... aux possibilités... [...]. Et si on maîtrise quelque chose, ne pas s'asseoir dessus. Pour se l'approprier, il faut **tout le temps être en recherche** de quelque chose.

Marie-France :

Être le passeur de l'univers du chorégraphe/Répéter pour incorporer et incarner

C'est difficile de répondre à cette question parce qu'entre s'approprier une œuvre qui existe déjà ou une œuvre en cours de création, il y a déjà là une grosse différence. Je me suis rendue compte que s'approprier une œuvre qui existe déjà, c'est comme **prendre le matériel, le faire passer à travers toi puis au cours des répétitions, voir ce que ça évoque en toi, puis le rendre du mieux que tu peux avec toutes les références que tu as.** [...] Il ne faut pas craindre de plonger assez loin car parfois, on se garde une petite réserve. Ce n'est pas en trois mois que l'on peut atteindre ce but. C'est pareil pour Marie Chouinard, je ne pense pas qu'on l'ait intégré si profondément que ça. Tu as des niveaux différents, on rend ce qu'on peut donner. Les danseurs de Marie prennent deux, trois ans avant que cela devienne naturel. **S'approprier une œuvre qui existe déjà est essentiellement de la répétition,** il faut que ça devienne toi. S'approprier une œuvre qui est une création, c'est s'approprier quelque chose qui va être tout le temps jeune, c'est comme un bébé, c'est **tout le temps à créer.** En fait, il faut que tu t'appropries **la vision de la chorégraphe.** On savait où elle voulait aller, ce qu'il fallait donner. La gestuelle est tellement nouvelle, elle vient de nous, ce n'est pas prendre quelque chose d'extérieur... C'est plus s'approprier l'univers. **On a chacun notre vision de cet univers et c'est en travaillant ensemble que cela devient cohérent.**

Laurie-Anne :

Transformer pour soi en restant fidèle au chorégraphe, mettre de soi/Proposer quelque chose de personnel

M'approprier une œuvre... tout dépend de l'œuvre (*sourire*)! E, m'approprier une œuvre... ben, en fait je trouve ça difficile de dire m'approprier, comme mot, comme terme [...] Tu vois dans Jean-Pierre Perrault, je sentais plus que je servais à accomplir l'œuvre [...] On dirait que s'approprier c'est « tu prends et tu le mets à ta sauce », t'sais! Pis ça [la pièce de Perrault, ndlr], c'est tellement quelque chose de précis que j'sentais juste qu'il fallait que j'rentre dedans, pis que j'laisse mon corps servir ça. Quand tu t'appropries quelque chose, tu le fais à ta façon, y'a comme **quelque chose en dedans de toi qui va comme modifier...** Ouais, j'ai d'la misère à dire...T'sais en création c'est sûr que tu t'appropries parce qu'en même temps y'a beaucoup de chose qui viennent de toi, t'sais dans l'improvisation aussi Marie Chouinard, t'sais tu le fais à ta façon, les chemins qui sont plus faciles, pas nécessairement plus

faciles, mais que tu rends le mieux, tu les utilises, c'est comme si tu utilisais toutes tes connaissances pour les mettre de l'avant. Fait que moi c'était ça les pièces où y'a de l'improvisation. Fait que me l'approprier... j'te dirais que la pièce, t'sais avec Marie Béland, tout le monde ensemble on se l'est approprié, **notre humeur la teintait, comment l'autre agissait avec moi** faisait que je me l'appropriais différemment. C'était tout le temps une écoute, être en réaction à. S'approprier... c'est être le plus fidèle à ce que le chorégraphe te demande mais sans avoir de restriction personnelle, sans se donner des barrières, en se laissant voguer là-dedans, **d'être créatif, de proposer**, pis des fois le chorégraphe va dire « ah ouais j'aime ça, garde ça! », fait que de se laisser la permission de proposer, d'être créatif, de voir ce qui te vient, ce que toi instinctivement tu aurais envie de faire avec ça... Pis c'est ça si le chorégraphe veut pas, aime pas ça ou préfère un autre truc, il te le dit. Mais pour moi s'approprier une œuvre c'est vraiment de **se donner la permission de jouer avec ce qu'il se passe intérieurement** pour que ça donne naissance à quelque chose de plus grand que le mouvement lui-même... En même temps s'approprier une œuvre ça bouge tout le temps, c'est jamais pareil **d'une journée à l'autre**, ou de la façon dont tu dances, c'est tellement éphémère... [...] Si tu le fais avec le cœur, nécessairement ça va teinter ta façon de le faire.

En outre, les réponses des interprètes montrent aussi des différences, ou du moins des nuances de représentation qui ont probablement teinté et influencé leur engagement et leurs activités dans le processus. Ainsi, pour synthétiser, Claudelle, dans sa représentation du processus d'appropriation, insiste sur l'**incarnation**; Alexandre parle d'**ouverture**; Marie-France évoque la **répétition** et Laurie-Anne, quant à elle, mentionne la **transformation**. À première vue, ces mots clés retracent bien le vécu de l'appropriation de chacun. Toutefois, cet aspect mériterait d'être étudié plus en détails pour mettre en évidence les éventuelles différences et similitudes de représentations de chacun et pour les comparer avec l'influence que cela a eu sur leurs activités effectives.

CHAPITRE VI

CONCLUSION

Après quelques bifurcations et adaptations quant à mon problème de recherche original (sur l'appropriation de la matière gestuelle par l'interprète) et mon étude de terrain (aucune démonstration de la matière gestuelle par la chorégraphe), j'ai finalement conçu ma problématique dans une orientation plus englobante et plus représentative de la conjoncture actuelle en danse contemporaine. Ainsi, par la présente investigation, j'ai cherché à développer une meilleure compréhension du processus d'appropriation d'un univers chorégraphique par l'interprète en interaction avec le chorégraphe et le répétiteur.

Il s'agira ici de récapituler l'ensemble des concepts et des idées et de revenir sur les aspects les plus significatifs de l'étude, afin d'envisager leurs possibles approfondissements et prolongements dans de futures recherches.

6.1 Résumé des résultats de l'étude

À travers l'expérience de quatre interprètes finissants de l'École de danse contemporaine de Montréal, dans une création de Marie Béland, nous avons montré comment l'appropriation d'un univers chorégraphique prend son essor au sein de la double interaction chorégraphe/interprète et répétiteur/interprète. En effet, nous avons vu que dans le cas de figure où, en réponse à la demande, le danseur génère la matière gestuelle, les états de corps, l'attitude, etc., la dynamique de création consistait en un aller-retour constant entre interprète et chorégraphe/répétiteur. Le danseur serait donc dans une démarche active d'auto-appropriation de l'univers chorégraphique et fictionnel de l'œuvre qui se dessine (et qu'il dessine) au gré

d'explorations constantes, d'adaptations multiples et de répétitions successives. Soulignons que les discours, sur fond de contagion intercorporelle omniprésente, ont largement contribué à cette appropriation et particulièrement les discours autour de la construction du sens de l'œuvre et de l'élaboration des intentions. Cette étude a donc permis de mettre en exergue la présence d'étapes qui, bien que superposées et imbriquées les unes dans les autres, scandent le processus d'appropriation de l'interprète, des premiers instants en studio aux dernières représentations scéniques. En ce sens, je ne conçois pas l'appropriation comme étant seconde à la phase d'émergence du matériel chorégraphique ou d'apprentissage par reproduction de la matière gestuelle. Selon moi, l'interprète serait dans une constante appropriation dès l'instant de la rencontre avec le chorégraphe jusqu'à l'incarnation vécue et personnelle de l'œuvre. Cependant, il est vrai que l'appropriation en tant que telle évolue et ne demeure pas la même avant, pendant et après l'incorporation du design chorégraphique obtenu par la répétition.

En outre, il est ressorti que l'appropriation d'un univers chorégraphique se réalise à travers des rapports affectifs, de négociation et de séduction, au sein de la relation chorégraphe/répétiteur et interprète, qui teintent le travail de création. De ce fait, l'interprète aurait fondamentalement besoin de la reconnaissance de ses pairs et particulièrement du chorégraphe, non seulement pour stimuler son investissement dans l'œuvre, mais aussi pour se (re)connaître et se réaliser lui-même. Cela dit, nous avons vu que cette reconnaissance ne suffit pas, que l'appropriation et la reconnaissance de soi nécessitent que l'interprète s'extrait, à un moment donné de la dynamique relationnelle en se distanciant du chorégraphe. Il entreprend ainsi une démarche d'autonomisation « indispensable à une qualité d'état d'interprète » (Vellet, 2003, p. 243). De cette manière, le danseur développerait son pouvoir d'agir (Clot, 2008) et deviendrait par le fait même, « sujet de ses danses » (Launay, 2001, p. 94). D'ailleurs, Gravel (2012) envisage le « processus de construction de [son] interprétation comme une entreprise de création artistique » (p. 119). Ainsi, dans cette optique et pour aller plus loin, il est intéressant de concevoir le danseur comme

« créateur dans l'espace de consubstantialité de l'œuvre chorégraphique » (Ibid., p. 38), créateur de son œuvre d'interprétation (Gravel, 2012). Finalement, « la danse appartient profondément à celui qui l'interprète » (Vellet, 2003, p. 231).

6.2 Pertinence, limites et ouvertures possibles de l'étude

Les résultats et conclusions de cette étude offrent des tentatives d'explications et des pistes de réflexions quant à ma problématique de départ. Cependant, je ne prétends pas proposer un modèle ou un système applicable à n'importe quel contexte. En effet, la présente recherche porte sur un groupe d'individus uniquement, dans le cadre précis de la formation préprofessionnelle. Il ne s'agit donc pas de généraliser les méthodes de recherche et les résultats de l'étude. Toutefois, j'espère, par la description détaillée que j'en ai fait, avoir rendu possible leur transférabilité dans un contexte nouveau. Il serait en effet intéressant d'observer les similitudes et les différences que l'on pourrait retrouver dans d'autres études portant sur l'appropriation d'un univers chorégraphique, avec de nouveaux paramètres. Par exemple, une étude avec une méthodologie semblable pourrait être réalisée, mais dans un contexte professionnel, avec un autre chorégraphe, un autre répétiteur, des interprètes expérimentés (plus de dix ans d'expérience) ou encore dans le cadre d'un processus chorégraphique où le chorégraphe démontrerait la matière gestuelle (reprise d'œuvre ou création), etc.

Par ailleurs, par l'entremise de l'entretien bilan, j'ai eu l'intuition que le processus d'appropriation différerait d'une pièce à l'autre, d'un chorégraphe à l'autre et que les interprètes étaient influencés par leurs affinités artistiques. Il aurait alors pu être intéressant de faire une étude comparée, pour observer comment les interprètes se sont appropriés, dans le même temps, les trois univers chorégraphiques variés⁶³ des

⁶³ Deux reprises d'œuvres : *Joe et Rodolphe* de Jean-Pierre Perreault transmis par Ginelle Chagnon, *Les 24 préludes de Chopin* de Marie Chouinard transmis par Isabelle Poirier et une création : *Vie et mort de l'élégance* de Marie Béland.

processus auxquels ils ont participé dans le cadre de leur dernière année de formation. Cela aurait permis de faire ressortir les points communs et les divergences d'appropriation entre chaque expérience et aussi surement entre chaque interprète. Cette dernière remarque m'amène à souligner un point. Si chaque interprétation est unique, chaque appropriation d'un univers chorégraphique l'est aussi et se réalise de manière singulière et personnelle pour chacun. Dans mon étude, j'ai fait ressortir des différences (ou nuances) concernant les représentations du processus d'appropriation des interprètes, mais je n'ai pas développé cet aspect. J'ai davantage mis en lumière un modèle d'appropriation, suivi par tous. Il serait pertinent d'aborder et d'approfondir les différents profils d'appropriation d'un interprète à l'autre.

Par cette étude, j'espère contribuer à l'avancement de l'état des connaissances dans le milieu de la recherche en danse et plus spécifiquement dans le domaine de l'interprétation. Étant donné le caractère expérientiel du phénomène de l'appropriation et plus globalement de la pratique artistique du danseur, il m'apparaît essentiel que la recherche en danse, comme cette étude d'inspiration phénoménologique, s'appuie et mette en valeur le vécu de l'interprète. Aussi, nous avons vu que les outils méthodologiques utilisés pour la recherche peuvent s'avérer être des outils permettant la réflexivité de l'interprète sur sa pratique, et par le fait même, peuvent influencer son appropriation et plus largement son interprétation d'une œuvre. Outre ces outils de réflexions, les résultats de cette étude peuvent être utiles et réinvestis dans un contexte de formation. En effet, former des interprètes aux différentes phases du processus d'appropriation dans une création élaborée de manière incitative (telle que décrite par Levac, 2006) et collaborative pourrait leur permettre de développer leur identité professionnelle.

Finalement, dans une perspective plus large, j'ai le sentiment que l'appropriation ne peut être envisageable en dehors de la connaissance de soi et de l'expérience personnelle.

L'heure est à « l'herméneutique du sujet » et au « souci de soi ». Dès lors,

pour le sujet dansant, se produire c'est se déconstruire; c'est inventer d'autres modes de soi, explorer les frontières, s'ouvrir, repousser les limites de son univers d'opinions et d'actions. En ces lieux polymorphes où la corporéité se crée en condition d'appropriation d'une forme idéale, mais cherche dans l'innombrable de formes et des espaces pluriels, des ensembles de possibilités à mettre en œuvre pour affirmer le danseur dans sa position de sujet. Au bout de ce chemin sans marge, émerge pour l'artiste, l'espoir de se comprendre comme un être de vérité (Huesca, 2004, p. 6)

S'approprier une œuvre chorégraphique nécessiterait, en ce sens, une déconstruction et une reconstruction en soi, pour soi et de soi, pour se « recréer constamment, dans une volonté d'achèvement » (Lefebvre, 2002, p. 21), pour se redécouvrir, pour monter sur scène et partager sa façon de penser le monde.

APPENDICES

APPENDICE A

GUIDE DES THÈMES DE L'ENTRETIEN BILAN SEMI-DIRIGÉ

*Apprentissage

- Œuvres de répertoire = similitudes et différences dans l'apprentissage des deux œuvres de répertoires
- Création de Marie Béland= générer la matière gestuelle, liberté et créativité
- apprentissage sur soi

*Interprétation :

- part de soi mise dans chacune des œuvres
- place de l'imaginaire
- expérience scénique

*Interaction

- relation aux chorégraphes
- relation à la répétitrice

*Scénographie (costumes, musique)

- particularité
- adaptation?

*Définitions personnelles

- rôle d'un interprète
- s'approprier un univers chorégraphique

APPENDICE B

EXTRAITS D'ENTRETIENS BILAN SEMI-DIRIGÉ

Extrait de l'entretien de Claudelle :

B. On parle des costumes et ce serait bien que l'on revienne tout de suite sur cela. Et justement là, vous avez vraiment des costumes très particuliers pour chaque pièce. Est-ce que pour toi, cela a amené ou modifié quelque chose? Dans la gestuelle ou...tu as parlé du poids des manteaux pour *Joe*, c'est...

A. ...oui, cela change vraiment quelque chose. Le port des bottes aussi parce que cela donne vraiment une autre allure au pas que l'on prend et avec la botte justement, on essaye d'aller chercher plusieurs sons qui sont différents...du coup, il y a vraiment une subtilité à trouver sous ce costume grotesque...c'est gros, et ce sont des grands costumes...pour nous, il n'y a rien de féminin là-dedans...mais il y a quand même une douceur et une délicatesse à trouver dedans. C'est sûr que le costume influence...ee...Tu pourrais me poser ta question ?

B. Je me demandais comment le costume a modifié ou à apporté quelque chose pour toi...

A. ...Justement pour *Joe*, je pense que cela nous aide à incarner le personnage. Au début, quand on portait les costumes, on avait chaud...il faut dire que nous avons appris la majorité de la gestuelle avec le costume. Cela change vraiment quelque chose parce que tout de suite, on se met dans l'état où on est dans le personnage...et pour faire un lien avec Marie Béland, on l'a vu aussi, parce que avec des jupes ça change l'état, si tu as une belle petite robe, si tu as un gros pantalon, tu n'es pas dans le même état, cela influence tout de suite même la posture... puis la disponibilité au matériel....oui, je pense...oui, je n'étais pas vraiment consciente de ça avant cette année. J'ai vraiment vu que le costume influençait beaucoup. Souvent, on rajoute les costumes à la dernière répétition avant le show mais c'est important de travailler avec les accessoires, je trouve....

B. ...et puis là, ils avaient vraiment un sens important...une place importante...

A. ...Oui, c'est ça. Du coup, dans *Marie Chouinard*, c'est pareil...dans les répétitions, Hélène nous disait toujours : "*Mettez-vous en petite cuissarde, mettez-vous sexy !*" (rires). Pour que l'on soit déjà dans la sensation, et que l'on puisse vraiment voir aussi, parce que dans *Marie Chouinard*, il est tellement question d'articuler le corps,

que si finalement on se cache sous des vêtements qui sont supers lourds... on peut peut-être avoir de moins bonnes directives de la part de la chorégraphe, de la répétitrice ou ee...

Pour s'habituer à être à l'aise, pour faire ce type de mouvement là en montrant toutes ses parties du corps...oui, cela influence vraiment...je pense que c'est quelque chose que je vais garder en tête pour les prochains projets de création.

Extrait de l'entretien de Marie-France :

B. Et quelques mots maintenant sur Hélène et ce qu'elle t'a apporté ?

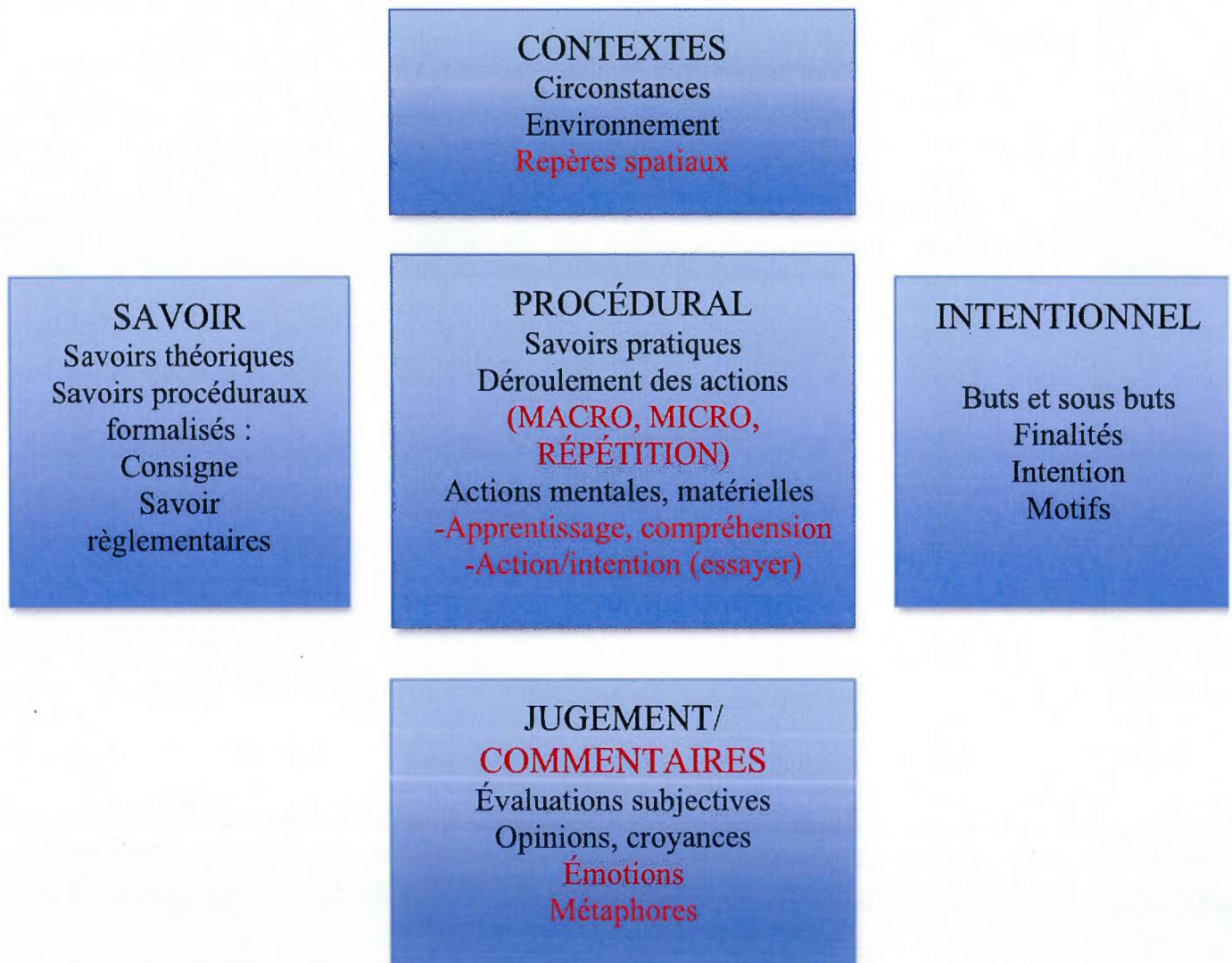
A. On est tellement tout le temps avec Hélène que toutes les frustrations que tu as au travail passent par Hélène parce qu'elle sait gérer ça. Au début j'étais comme ... là, il me semble que c'est un peu trop intense. Tu ne peux pas te dérober à cette personne et essayer de te cacher. Au début quand tu as des insécurités, des incertitudes ça peut te rebuter mais elle réussit tout le temps à aller te chercher. J'ai adoré travailler avec elle, elle va nous chercher un par un. C'est vraiment une *coach* qui sait développer ton potentiel individuel... ou d'une section gestuelle et ça j'apprécie, parce que en deuxième année c'était vraiment différent, on était plus " là tu tiens le bras comme ça et pas autrement". Tu avais tellement d'information que ton côté artistique, il n'était pas tant nourri. Mais je fais entièrement confiance à Hélène. Si je faisais un pas qui n'était pas correct, elle me le disait. Elle essayait tout le temps de m'amener plus loin. Et plus le processus avançait et plus je m'abandonnais, plus je me *pitchais* quand quelqu'un me proposait des trucs.

B. Elle t'a amené plus loin.

A. Oui vraiment, Hélène nous a amené beaucoup plus loin.

APPENDICE C

SYSTÈME DES INFORMATIONS SATELLITES DE L'ACTION (VERMERSCH, 2004) REVISITÉ



En rouge : Ajouts pour adaptation à mon étude

APPENDICE D

CODIFICATION ET CATÉGORISATION

Extrait de l'entretien d'explicitation avec Laurie-Anne

Verbatim	Codification	Catégorisation
317. A. Après ça je rencontre Louis-Elyan et encore une fois il est vraiment proche de moi fait qu'elle dit « ouvres ton regard » t'sais. Eee, pis elle m'dit, ee, le moment avec Louis...oh ouil Ça c'est le moment avec les gars aussi. Ce moment là il est quand même complexe parce que comme j'leur saute dans les bras. Fait qu'elle dit... ouais ça c'est encore un truc qu'il faut j'travail, mais elle m'avait dit de jouer encore une fois avec la rythmique, le dynamisme, de passer d'un côté à l'autre, de pas être égale. Fait que ça c'est vraiment important c'est un des trucs qu'elle répète vraiment beaucoup, de pas être égal dans... de ponctuer t'sais, de ponctuer vraiment avec le rythme, pis de vraiment faire vivre l'espace comme si y'avait quelqu'un à ce moment là et de... qu'on sente l'absence sans la mimer, elle a disait ça encore et encore.	<p>Procédural : Déroulement : MICRO : passage avec Louis-Elyan</p> <p>Consigne Marie : ouvrir le regard</p> <p>Commentaire : moment complexe</p> <p>But : retravailler ce passage</p> <p>Consigne Marie : jouer avec la rythmique</p> <p>But : jouer avec le rythme, faire vivre l'espace comme si il y avait quelqu'un sans mimer</p>	Consigne Marie/qualité des dynamiques et qualité gestuelle
318. B. Ok, alors qu'est-ce que tu fais toi à ce moment là?		
319. A. À ce moment là j pense que je prends plus de temps pour le premier, pour le moment où j'vois Alex, j'prends plus de temps pis après ça je joue avec le rythme, j'accélère et je ralentis. Ouais.	Action : joue avec le rythme : prend son temps puis accélère et ralentit	Proposition gestuelle en lien à la demande
320. B. Ok et dans le mouvement tu fais quoi?		
321. A. E dans le mouvement c'est comme si ils m'attrapaient dans leur bras, là j'suis encore de dos, fait que là, elle dit « faut quand même qu'on reconnaisse les qualités, comme si ils étaient là » fait que là j'essayais de faire en sorte que mes formes soient peut-être un p'tit peu plus grandes et aussi dans mes bras, d'être moins sur moi-	<p>Comme si ils l'attrapaient</p> <p>Consigne : reconnaître les qualités de départ</p> <p>Action/Intention : essaye de faire des gestes plus grands et avec plus de volume</p>	<p>Consigne Hélène</p> <p>Essayer=exploration</p>

même, de mettre un p'tit peu plus de volume dans les mouvements.		
322. B. Ok, donc tu essayes de donner plus de volume, tu donnes des différences de rythme.		
<p>323. A. Ouais. Après ça, oh oui j'avais joué avec les rythmes aussi dans ça, poum poum, pis là j'attendais et là je repartais pis elle aimait ça. J'me souviens qu'elle avait dit « oh ça c'est bon j'aime ça » genre elle a juste dit ça au moment que j'l'ai faite. Hum... après ça j'cours là j'ai mon petit bout avec Louis, elle avait rien dit, pis là Louis arrivé, fait que là elles ont intégrées tout de suite Louis, t'sais, et là elle disait qu'elle aimait ça quand nos actions avaient un lien dans l'espace mais qu'on était, qu'on dansait pas ensemble en contact et puis tout ça, t'sais. Fait qu'au moment où Louis il reçoit Josia dans ses bras, là moi j'reçois la sacoche fait que lui fait un mouvement en même temps que moi j'fais un mouvement. Elle aimait ça, t'sais ça arrivait souvent qu'on soit en même temps mais elle voulait juste qu'ont soit plus conscients de ça j'pense. Sans qu'on se regarde nécessairement, après ça j'vais chercher le rouge à lèvres, j'marche, elle me dit rien là-dessus encore, j'marche puis là j'rencontre Marie-France qu'est pas là. Ça, ça va. Elle me dit rien, mais vue que Hélène m'a donné des corrections avec Anabel, j'essaye de fermer de plus en plus les jambes et d'être plus dans le style années 50', coquette, de le rentrer dans ce que je fais avec Marie-France, ouais parce que j'avais les jambes plus écartées, fait que maintenant j'le fais plus déhanchée, mes jambes plus proches. Fait que j'l'incorpore à ça, après ça j'm'en vais</p>	<p>Action : joue avec rythme, attends et repars</p> <p>Marie et Hélène approuvent et disent qu'elles aiment ça</p> <p>Procédural : Déroulement : MICRO : phrase avec Louis (il entre sur scène)</p> <p>Marie et Hélène partagent le fait qu'elles aiment quand L-A et Louis ont un lien dans l'espace sans danser ensemble/Volonté qu'ils soient conscients de ces moments selon L-A</p> <p>Procédural : Déroulement : MICRO : après= rouge à lèvres</p> <p>Action : va chercher le rouge à lèvres en marchant</p> <p>Procédural : Déroulement : MICRO : Rencontre Marie-France (qui n'est pas là)</p> <p>Apprentissage : L-A essaye d'appliquer les corrections qu'Helen a apporté plus tôt lors du passage avec Anabel = serrer plus les jambes, etc</p>	<p>Proposition gestuelle en lien à la demande</p> <p>Validation</p> <p>Intégration des corrections</p>

Extrait de l'entretien d'explicitation avec Alexandre

Verbatim	Codification	Catégorisation
32. A. Pis là y'avais pas mal de marche quand même, parce qu'elle parlait beaucoup d'actions dans ces vidéos, c'est ça qui revenait, les actions de faire quelque chose, fait que là on essayait de faire des actions sans que ce soit e, du mime t'sais. Pis c'est là où c'était comme bizarre.	Commentaire : il y avait beaucoup de marche Action/Intention : ils essayaient de faire des actions sans mimer Jugement : bizarre	Essayer=exploration
33. B. Toi quand elle te dit qu'elle veut des actions mais pas du mime, tu fais quoi ?		
34. A. Ben j'essaie de voir l'impulsion du mouvement qu'est ce que ça engendre. Pis j'essaie soit de l'amplifier, soit de continuer le mouvement, si par exemple je cherche une pognée de porte ben, si tout d'un coup la poignée de porte elle disparaît qu'est ce, où est-ce que ça m'amène dans l'fond. Fait que je jouais un peu avec ça, mais j'voyais, t'sais veut veut pas, on était comme les huit ensemble, huit, sept là, j'voyais que... c'était difficile là pour tout le monde. T'sais contrairement à quand on « s'pitch » pis qu'on s'lance, là y'avait comme cette retenue là qu'on avait...	Action/Intention : essaye de voir ce qu'engendre l'impulsion du mouvement Action/Intention : essaye de l'amplifier Imagination : poigné de porte Action : joue avec ça Jugement : voit que ça ne fonctionne pas, difficile pour tous, retenu	Essayer=Exploration Adaptation Essayer=Exploration Quête de sens/imagination Tâtonnement, exploration

APPENDICE E

EXTRAITS DES DÉROULÉS TEMPORELS

LAURIE-ANNE (L-A)

La rencontre avec Marie s'est faite dans le petit studio. L-A voit l'univers de Marie Béland comme un univers théâtral, où l'intention des gestes est très présente.

Marie est selon elle, sympathique, relaxe, et elle verbalise bien ses idées. Tout le monde se présente. Puis, Marie leur parle de son idée : les années 50', les *cupcakes*, la boucle. Elle montre une vidéo du clip de Green Day qui illustre le principe de boucles.

Lors de cette journée, Marie demande aux interprètes de faire deux longues improvisations de 45 min environ, en utilisant des objets, et de laisser l'interaction se faire si elle se présente. Elle veut quelque chose d'assez simple. Dans la première improvisation, L-A commence de dos. Elle joue avec le regard, le profil, des déhanchés, des pauses. Elle marche comme un mannequin sur talons, en essayant de jouer avec les niveaux. Elle s'inspire d'Anabel qui fait semblant de fumer une cigarette. À un moment donné, elle va chercher un mouchoir et l'agite comme à l'époque où on agitait les mouchoirs sur le quai quand un navire partait. Elle joue avec le mouchoir et le laisse tomber. Puis, elle est assise sur un banc, Louis-Elyan la rejoint et ils font un duo « sensuel », un peu comme si ils étaient « amoureux ». Elle tourne sur le banc, des gens passent, ils jouent avec les niveaux, elle est comme sur le bord d'un précipice.

Selon L-A, l'impro a servi à s'introduire, à explorer les thèmes sans trop être influencée.

Après, l'impro ils échangent rapidement mais Marie est vraiment dans sa tête.

Le lendemain, Marie n'a pas l'air de savoir exactement ce qu'elle veut. Elle voulait faire un circuit mais c'était un casse-tête, alors Josia a proposé qu'ils créent de la gestuelle. L-A ressent que les interprètes ont beaucoup de liberté dans un processus comme ça. C'est la première fois qu'elle travaille avec une chorégraphe qui est « plus dans les idées et les concepts que dans le mouvement ».

Marie dit qu'elle voudrait que les duos créent soient dans l'esprit des années 50', avec de la coquetterie... L-A commence par créer un duo avec Josia. L-A propose qu'elles s'imbriquent l'une dans l'autre. Elles font des pauses en réaction l'une à l'autre en improvisant avant de fixer quelque chose. Puis, elles le montrent à Marie.

ALEXANDRE (ALEX)

Le trio avec L-A et Louis est l'un de ceux qui a le plus évolué au cours du processus. Au début, Alex faisait un duo avec Louis, puis Louis allait faire un duo avec L-A. Alex se relevait, il les regardait, puis il marchait vers eux, claquait des doigts et déposait un collier autour du cou de L-A avant de partir. À la date de l'entretien, Alex cherche le sens de cette action. Vers la troisième semaine, Marie propose qu'Alex s'intègre au duo L-A et Louis plutôt que de ne rien faire. Marie leur parle d'un show qu'elle a vu et dans lequel deux hommes se lançaient une fille à bout de bras. Alex se place face à Louis. Louis porte L-A en position bébé. Il dépose L-A dans les bras d'Alex. Alex prend le poids de L-A en réajustant son propre poids. L-A change sa prise de mains. Il repasse L-A à Louis et L-A change encore sa prise de main. Ensuite, ils recommencent mais en lançant L-A de manière *safe*, en étant proches l'un de l'autre. Marie propose que L-A fasse une vrille. Alex écarte plus ses jambes. Ils essayent, mais ça ne fonctionne pas. Marie les laisse travailler. Alex se rend compte qu'il utilise plus ses bras que ses jambes pour la propulser, alors il essaye d'utiliser davantage la force de ses jambes.

Plus tard, au studio Flak, L-A décide de rester debout et de ne pas se faire porter lors des premiers cycles qui précèdent la déconstruction. Ils travaillent cette gradation. Lors de la première interaction, Alex se joint à L-A et Louis, Louis enlève le manteau de L-A, elle le pousse et va vers Alex. Alex prend L-A par les mains au début, car « c'est moins intimidant que par la taille » (par rapport à la gradation), et prend les mains de L-A pour qu'elle le « flatte ». Quand il est flatté, Alex se « met dans la peau d'un hétérosexuel des années 50' », il est content.

CLAUDELLE

Quelques jours plus tard, Marie dit qu'elle aimerait que des sauts soient ajoutés à cette séquence et qu'elle voudrait transformer le passage de rond de jambe que Claudelle et Alexia avaient créé. Marie essaye des sauts en se déplaçant. Claudelle essaye de voir ce que ça donne dans son propre corps et de proposer quelque chose elle aussi. Marie démontre un déplacement en diagonale vers l'arrière. En même temps, Claudelle essaye de trouver la coordination dans son corps en analysant l'élan que donne Marie. Elle le répète plusieurs fois avant de trouver la bonne impulsion, en cherchant le bon poids. Elle le refait pour confirmer que c'est bien ça, et le montre à Alexia qui a de la difficulté. Elle lui dit « c'est comme si tu kick en arrière » et en même temps, elle « kick » en arrière. Alexia a de la difficulté alors Marie propose autre chose à Alexia. Puis, Claudelle fait sa partition en même temps que celle d'Alexia. Elle remarque que ça ne fonctionne pas car elle se déplace trop par rapport à Alexia. Claudelle décide qu'elle va faire 5 arrachés vers l'arrière et Marie montre à Alexia deux avancés à faire en même temps. Ensuite Marie veut qu'Alexia attrape la main de Claudelle pour repartir dans la diagonale opposée avec les sauts retirés. Marie prends la place d'Alexia et tire la main de Claudelle. Claudelle sent le

déséquilibre et pose le pied gauche pour éviter de chuter. Puis, Alexia reprend sa place et elles le refont. Alexia tire doucement la main de Claudelle, alors Claudelle lui dit « tu peux vraiment tirer plus fort » et elle lui montre en tirant sa main fort. Alexia comprend. Elles répètent longtemps cette diagonale. Elles se trompent de jambes souvent au début pour partir dans la diagonale. Puis, Marie, Claudelle et Alexia cherchent ce qui peut venir après. Marie cherche à faire une sorte de tour à la fin de la diagonale. Elle veut que ça se déplace encore. Finalement Marie montre un pas de bourré et donne l'indication que ce soit léger, « comme une petite ballerine ». Claudelle observe Marie et remarque que le pas flotte au dessus du sol, que c'est un peu « ballétique » et rapide. Elle le refait plusieurs fois en essayant de trouver la bonne « motion », en essayant de trouver les qualités observées chez Marie. Elle demande à Marie si elle peut prendre un bon pas d'appel pour se propulser et Marie lui dit oui. Marie leur montre un tour avec une jambe dans les airs, puis un tour avec une jambe croisée par dessus l'autre comme si elle s'emmêlait les pieds. Elle n'a pas d'idée précise de ce qu'elle veut. Claudelle essaye en même temps d'autres manières de faire le tour.

MARIE-FRANCE (M-F)

Ce jour là, avant de présenter leurs solos ils sont dans un coin et se sentent fatigués. Puis, elle fait son entrée et ne sait pas quoi faire sans Alex. Elle regarde partout autour d'elle. Et là Hélène lui dit qu'elle doit montrer ses « *teutons* ». Elle se sent gênée. Elle dit qu'elle ne sait pas quoi faire et que ça ne marche pas qu'elle regarde partout autour d'elle. Marie lui dit de regarder ses seins plutôt que de regarder partout autour d'elle d'un air traumatisé. M-F regarde ses seins et Hélène lui dit qu'il faut qu'elle regarde avec une intention : regarder si ils sont bien placés, si ils dépassent... M-F regarde ses seins et se demandent pourquoi elle fait ça. Elle se dit qu'elle va regarder pour voir si ils sont bien placés mais réalise que ça ne marche pas. Elle le refait du début et Hélène lui pose encore la question : « pourquoi cette femme là qui rentre va regarder ses seins, va se retourner, va tourner, t'sais ». Elle se fige et se sent stressée par le regard d'Hélène et Marie. Elle est agacée car ne sais pas quoi faire. Elle essaye encore. Hélène l'encourage, elle est rassurée. M-F refait son entrée. Marie lui dit de descendre ses épaules et de faire quelque chose de ses mains, et Hélène lui dit de serrer ses jambes. Elle se dit qu'elle aurait dû le travailler par elle-même au préalable, chercher qui est ce personnage... Mais en même temps, elle n'aurait pas pu savoir ce que Marie et Hélène voulaient. Elle plit ses bras pour tenir ses bras et ses mains « avec classe », elle essaye de rouler des épaules. C'est comme si elle jouait avec des nuages. Elle rentre dans une attitude. Elle ressort et refait son entrée de nouveau avec tout ça. Hélène lui redit d'être consciente de ses seins. Elle le refait plusieurs fois. Hélène l'encourage. Elle continue le solo et Marie lui demande d'être consciente de sa main : pourquoi elle est en l'air. M-F répond que c'est parce qu'Alex est supposé être là. Marie lui demande de trouver une raison pour mettre sa main en

l'air si Alex n'est pas là. Elle essaye de le refaire de façon moins « fonctionnelle ». Elle le refait en y pensant mais cherche encore. Elle est fatiguée. Elle continue et essaye d'appliquer les commentaires reçus jusqu'ici. Marie lui dit qu'il faut trouver une façon pour qu'elle fasse sa chute. Marie voudrait qu'elle tombe vraiment, Hélène ajoute « comme une dame ». Marie et Hélène cherchent quelle pourrait être l'intention. M-F a l'impression que c'est davantage un échange que lors de la première partie du solo. Elle se sent moins « au pied du mur ». Elle essaye de tomber avec moins de poids, de retenir son poids, en imaginant une dame qui tomberait dans la rue. Marie et Hélène l'encouragent. Hélène lui dit de coller les genoux. Elle se demande comment faire et le refait en forçant sur ses abducteurs. Puis elle propose de se relever et Marie et Hélène trouvent ça bien. Elle met son poids sur ses mains et se lève « comme une femme outrée ou un chat qui dort ». Marie se lève pour proposer. Elle lui dit que quand elle se lève, il faudrait qu'elle garde les jambes serrées. Marie essaye. M-F essaye, et Marie lui demande de serrées encore plus les jambes. Marie le refait et lui montre l'idée avec la main. M-F le refait, se sent croche mais Marie trouve ça mieux. Elles essayent encore plusieurs fois et à un moment M-F fait un demi-cercle avec ses genoux et ses bras miment une robe. Marie et Hélène approuvent ensemble.

APPENDICE F

EXTRAITS D'ANALYSE VIDÉOS

Bleu : Exploration par la répétition

Rose : Initiative

Jaune : Recherche d'intention

Vert : Encouragement, validation

-7^{ème} jour (LADMMI)

4555 :

Durée : 9min41

Nature de l'activité :

Intervention Marie avec consigne/proposition avec le duo Alexandre et Marie-France.
Exploration par la répétition.

Verbalisation :

Marie : « Ok c'est ça, où on touche en premier avant d'arriver à... t'sais parce que là [...]. Peut-être que tu peux la prendre par la taille pour l'arrêter déjà, après ça plonger dans le décolleté... ou... »

Alex : « Ouais ça peut-être ça, parce que là j'lui *pognais les seins* pis là j'sentais quelque chose de louche »

Marie : « Aaah »

Alex : « Mais je peux aussi faire comme ça (il regarde le décolleté de M-F par dessus son épaule). »

Marie : « Ou peut-être au début tu y touche pas, mais après ça... t'sais comme les premières loupes. Mais j'pense que c'est bon si tu l'a prend d'abord par la taille. »

Alex : « Ok! ».

Ils refont. Marie les interrompt.

Marie : « Ok encore là. Encore ça mettons, sans nécessairement qu'il y ait un jeu de regard.[...]»

Ils refont. Marie les interrompt.

Marie : « Ok, encore. Nan mais c'est correct. C'est juste qu'en enlevant ça, t'enlève aussi le jeu du corps. J'aimerais ça garder ça quand même. Tu peux te protéger ou regarder, sans nécessairement... »

M-F : «... faire la face. Ok ouais je comprends »

Ils refont

Marie : (*Elle se lève et vient prêt d'eux*). Moi j'aime bien quand tu les r'gardes partir (elle prend la place de M-F), parce que ça permet de... comme si tu voudrais les rechercher 'eh mes gants !' »

Ils refont et Marie les interrompt.

Marie : (*à Alex*) Moi j'pense que tu peux même l'arrêter plus que ça. (*Elle prend la place d'Alex et arrête Marie-France par la taille*).

Ils refont.

M-F : Elle me pognait tellement plus que ça! (*rires commun*).

[...]

Ils refont. Encouragement Marie.

-13^{ème} jour (LADMMI) :

QT00038 :

Durée : 9min23

Nature de l'activité :

Communication en groupe avec Hélène et Marie après un 1^{er} run. Tous assis en cercle.

Verbalisation :

Marie : « On retient surtout les grandes lignes, fait que si y'a un détail qu'on enlève, personne va s'en rendre compte »

[...]

M-F : « Parlons de ça, moi j'fais plus la roulade, quand Alex est pas là, j'roule pas à terre... sais-tu grave? [...] »

Marie : « Oh moi je m'en étais pas rendu compte »

M-F : « Pareil comme l'arraché du foulard je le fais pas parce que, t'sais... j'sais pas j'me suis conne permis de faire ça, je sais pas si c'est correct, ou si faut vraiment que ça reste écrit. »

Marie : « Moi je m'en suis pas rendu compte! »

Marie : « Oui puis c'est vrai qu'à la fin, vous avez le défi, quand les gens commencent à s'enlever, c'est comme si ceux qui restent, votre énergie doit remplir les trous que ça laisse. [...] Ouais c'est ça qui est tout le défi, vous êtes comme double, triple ».

Claudelle : « Parce que là notre énergie à la fin c'était pas génial ? »

Marie : « E, bah t'sais c'était pas si mal, mais je le nomme dans le sens où ça peut être une couche de conscience : « ah là je sens que ça se vide ça veut dire que moi faut que j'prenne la place qui reste ».

APPENDICE G

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT DES INTERPRÈTES



FORMULAIRE D'INFORMATION ET DE CONSENTEMENT (sujet majeur)

L'appropriation de la matière gestuelle du chorégraphe par l'interprète en danse

IDENTIFICATION

Chercheur responsable du projet : Klara Garczarek

Programme d'enseignement : Danse

Adresse courriel : klara.garczarek@gmail.com

Téléphone : 438-931-2928

BUT GÉNÉRAL DU PROJET ET DIRECTION

Vous êtes invité à prendre part à ce projet visant à comprendre comment, dans un processus chorégraphique, l'interprète en danse s'approprie la matière gestuelle du chorégraphe. Ce projet est réalisé dans le cadre d'un mémoire de maîtrise en danse de l'UQAM, sous la direction de Nicole Harbonnier-Topin, professeur du département de Danse de l'Université du Québec à Montréal. Elle peut être jointe au (514) 987-3000 poste 2455 ou par courriel à l'adresse : harbonnier-topin.nicole@uqam.ca.

PROCÉDURE(S)

Votre participation consiste à tenir un journal de bord balisé (vous serez guidé dans la rédaction de ce dernier). Par ailleurs, vous devrez m'accorder trois entretiens. Deux se dérouleront selon la méthode de l'entretien d'explicitation développée par Pierre Vermersch : l'un concernera le processus de Marie Béland et aura lieu après la deuxième semaine de travail, l'autre portera sur le processus du Marie Chouinard (avec Isabelle Poirier) et aura lieu aux termes des représentations scéniques. Le dernier entretien sera un entretien « bilan » à propos de votre expérience d'interprète dans les trois processus chorégraphiques de fin de formation (Jean-Pierre Perrault

avec Joe, Marie Chouinard avec *Les 24 préludes de Chopin*, et Marie Béland avec *Vie et Mort de l'élégance*). Cet entretien aura la forme d'un entretien semi-dirigé dans lequel plusieurs thèmes seront abordés (part de l'interprète, relation au chorégraphe, à la répétitrice, costumes, musique, scène, appropriation, etc, ...). Ces trois entrevues seront enregistrées sur vidéo avec votre permission et prendront environ 1 heure de votre temps chacune. Le lieu et l'heure de l'entrevue sont à convenir ensemble. La transcription sur support informatique qui en suivra ne permettra pas de vous identifier à moins d'un consentement de votre part. Il vous sera demandé de valider la transcription de vos propos.

Les répétitions seront filmées et serviront à contextualiser les données recueillies lors des entrevues. Vous serez identifiables sur ces enregistrements vidéo.

AVANTAGES et RISQUES

Votre participation contribuera à l'avancement de la recherche en danse. Ma recherche devrait vous permettre de mieux conscientiser votre façon de faire dans un processus chorégraphique. Vous pourrez, éventuellement, plus facilement identifier non seulement les étapes de l'appropriation de la matière gestuelle, mais aussi mieux comprendre comment se manifeste ce processus d'appropriation chez vous. En tant qu'interprète, vous pourrez alors bénéficier de nouveaux outils dans votre carrière future.

La chorégraphe, quant à elle, pourra prendre conscience des étapes de l'appropriation. Elle pourra éventuellement mieux comprendre sa façon de transmettre.

Il n'y a pas de risque d'inconfort important associé à votre participation à cette rencontre, sinon un investissement temporel supplémentaire. Vous devez cependant prendre conscience que certaines questions pourraient raviver des émotions désagréables liées à une expérience que vous avez peut-être mal vécue. Elle peut aussi éventuellement déclencher chez vous une remise en question personnelle et une prise de conscience de votre façon de faire dans un processus chorégraphique.

Vous demeurez libre de ne pas répondre à une question que vous estimez embarrassante sans avoir à vous justifier. Une ressource d'aide appropriée pourra vous être proposée si vous souhaitez discuter de votre situation. Il est de la responsabilité du chercheur de suspendre ou de mettre fin à l'entrevue s'il estime que votre bien-être est menacé.

CONFIDENTIALITÉ

Il est entendu que les renseignements recueillis lors des entrevues sont confidentiels et que seuls, la responsable du projet, Klara Garczarek, et sa directrice de recherche,

Nicole Harbonnier-Topin, auront accès à votre enregistrement vidéo et audio et au contenu de sa transcription. Vous aurez la possibilité de modifier ou d'enlever des passages des entrevues transcrites. Je m'engage à retirer tout renseignement considéré comme inapproprié avant publication. Le matériel de recherche (cassette codée et transcription) ainsi que votre formulaire de consentement seront conservés séparément sous clé par la responsable du projet pour la durée totale du projet. Les cassettes ainsi que les formulaires de consentement seront détruits 2 ans après les dernières publications.

PARTICIPATION VOLONTAIRE

Votre participation à ce projet est volontaire. Cela signifie que vous acceptez de participer au projet sans aucune contrainte ou pression extérieure, et que par ailleurs vous êtes libre de mettre fin à votre participation en tout temps au cours de cette recherche. Dans ce cas les renseignements vous concernant seront détruits. Votre accord à participer implique également que vous acceptez que le responsable du projet puisse utiliser aux fins de la présente recherche (articles, conférences et communications scientifiques) les renseignements recueillis à la condition qu'aucune information permettant de vous identifier ne soit divulguée publiquement à moins d'un consentement explicite de votre part.

COMPENSATION FINANCIÈRE

Votre participation à ce projet est offerte gratuitement. Les résultats de la recherche vous seront transmis au terme du projet.

DES QUESTIONS SUR LE PROJET OU SUR VOS DROITS?

Vous pouvez contacter la responsable du projet au numéro (438) 931-2928 pour des questions additionnelles sur le projet. Vous pouvez également discuter avec la directrice de recherche Nicole Harbonnier-Topin des conditions dans lesquelles se déroule votre participation et de vos droits en tant que participant(e) de recherche.

Le projet auquel vous allez participer a été approuvé au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains de l'UQÀM. Pour toute question ne pouvant être adressée au directeur de recherche ou pour formuler une plainte ou des commentaires, vous pouvez contacter le Président du Comité institutionnel d'éthique de la recherche de l'UQÀM, Joseph Josy Lévy, au numéro (514) 987-3000 # 4483. Il peut être également joint au secrétariat du Comité au numéro (514) 987-3000 # 7753.

REMERCIEMENTS

Votre collaboration est essentielle à la réalisation de ce projet et nous tenons à vous

en remercier.

- ☐ Je souhaite garder l'anonymat dans les résultats écrits de la recherche. Auquel cas, je choisis le pseudonyme suivant :
- ☐ J'accepte de divulguer mon nom lors des résultats écrits de la recherche.

SIGNATURES :

Je, reconnais avoir lu le présent formulaire de consentement et consens volontairement à participer à ce projet de recherche. Je reconnais aussi que la responsable du projet a répondu à mes questions de manière satisfaisante et que j'ai disposé suffisamment de temps pour réfléchir à ma décision de participer. Je comprends que ma participation à cette recherche est totalement volontaire et que je peux y mettre fin en tout temps, sans pénalité d'aucune forme, ni justification à donner. Il me suffit d'en informer le responsable du projet.

Signature du participant :

Date :

Nom (lettres moulées) et coordonnées :

Signature du responsable du projet :

Date :

Veillez conserver le premier exemplaire de ce formulaire de consentement pour communication éventuelle avec l'équipe de recherche et remettre le second à l'interviewer.

APPENDICE H

FOMULAIRE DE CONSENTEMENT DE LA CHORÉGRAPHE ET DE LA RÉPÉTITRICE



FORMULAIRE D'INFORMATION ET DE CONSENTEMENT (sujet majeur)

L'appropriation de la matière gestuelle du chorégraphe par l'interprète en danse
--

IDENTIFICATION

Chercheur responsable du projet : Klara Garczarek

Programme d'enseignement : Danse

Adresse courriel : klara.garczarek@gmail.com

Téléphone : 438-931-2928

BUT GÉNÉRAL DU PROJET ET DIRECTION

Vous êtes invité à prendre part à ce projet visant à comprendre comment, dans un processus chorégraphique, l'interprète en danse s'approprie la matière gestuelle du chorégraphe.

Ce projet est réalisé dans le cadre d'un mémoire de maîtrise en danse de l'UQÀM, sous la direction de Nicole Harbonnier-Topin, professeur du département de Danse de l'Université du Québec à Montréal. Elle peut être joint au (514) 987-3000 poste 2455 ou par courriel à l'adresse : harbonnier-topin.nicole@uqam.ca.

PROCÉDURE(S)

Les répétitions seront filmées et serviront à contextualiser les données recueillies lors des entrevues avec les interprètes et à recueillir le verbatim du chorégraphe. Vous serez identifiables sur ces enregistrements vidéo. Les indications données aux interprètes lors des répétitions seront aussi enregistrées. La transcription sur support informatique qui en suivra ne permettra pas de vous identifier à moins d'un consentement de votre part. Il vous sera demandé de valider la transcription de vos propos.

AVANTAGES ET RISQUES

Votre participation contribuera à l'avancement de la recherche en danse. Ma recherche devrait vous permettre de mieux comprendre quelles sont les étapes du processus d'appropriation. Vous pourrez aussi éventuellement mieux comprendre votre façon de transmettre, au sens large du terme.

Il n'y a pas de risque d'inconfort important associé à votre participation.

CONFIDENTIALITÉ

Il est entendu que les renseignements recueillis lors des enregistrements vidéo et audio sont confidentiels et que seuls, le responsable du projet et son directeur de recherche, Klara Garczarek et Nicole Harbonnier-Topin, auront accès à votre enregistrement vidéo et audio et au contenu de sa transcription. Vous aurez la possibilité de modifier ou d'enlever des passages des entrevues transcrites. Je m'engage à retirer tout renseignement considéré comme inapproprié avant publication. Le matériel de recherche (cassette codée et transcription) ainsi que vos formulaires de consentement seront conservés séparément sous clé par le responsable du projet pour la durée totale du projet. Les cassettes ainsi que les formulaires seront détruits 2 ans après les dernières publications.

PARTICIPATION VOLONTAIRE

Votre participation à ce projet est volontaire. Cela signifie que vous acceptez de participer au projet sans aucune contrainte ou pression extérieure, et que par ailleurs vous êtes libre de mettre fin à votre participation en tout temps au cours de cette recherche. Dans ce cas, les renseignements vous concernant seront détruits. Votre accord à participer implique également que vous acceptez que le responsable du projet puisse utiliser à des fins de la présente recherche (articles, conférences et communications scientifiques) les renseignements recueillis à la condition qu'aucune information permettant de vous identifier ne soit divulguée publiquement à moins d'un consentement explicite de votre part.

COMPENSATION FINANCIÈRE

Votre participation à ce projet est offerte gratuitement. Les résultats de la recherche vous seront transmis au terme du projet.

DES QUESTIONS SUR LE PROJET OU SUR VOS DROIT?

Vous pouvez contacter le responsable du projet au numéro (438) 931-2928 pour des questions additionnelles sur le projet. Vous pouvez également discuter avec la

directrice de recherche Nicole Harbonnier-Topin des conditions dans lesquelles se déroule votre participation et de vos droits en tant que participants de recherche.

Le projet auquel vous allez participer a été approuvé au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains de l'UQÀM. Pour toute question ne pouvant être adressée au directeur de recherche ou pour formuler une plainte ou des commentaires, vous pouvez contacter le Président du Comité Institutionnel d'éthique de la recherche de l'UQÀM Joseph Josy Lévy, au numéro (514) 987-3000, poste 4483. Il peut également être joint au secrétariat du Comité au numéro (514) 987-3000, poste 7753.

REMERCIEMENTS

Votre collaboration est essentielle à la réalisation de ce projet et nous tenons à vous en remercier.

- ☐ Je souhaite garder l'anonymat dans les résultats écrits de la recherche. Auquel cas, je choisis le pseudonyme suivant :
- ☐ J'accepte de divulguer mon nom lors des résultats écrits de la recherche.

SIGNATURES :

Je, _____ reconnais avoir lu le présent formulaire de consentement et consens volontairement à participer à ce projet de recherche. Je reconnais aussi que le responsable du projet a répondu à mes questions de manière satisfaisante et que j'ai disposé suffisamment de temps pour réfléchir à ma décision de participer. Je comprends que ma participation à cette recherche est totalement volontaire et que je peux y mettre fin en tout temps, sans pénalité d'aucune forme, ni justification à donner. Il me suffit d'en informer le responsable du projet.

Signature du participant :

Date :

Nom (lettres moulées) et coordonnées :

Signature du responsable du projet :

Date :

Veillez conserver le premier exemplaire de ce formulaire de consentement pour communication éventuelle avec l'équipe de recherche et remettre le second à l'interviewer.

APPENDICE I

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT POUR NON-PARTICIPANTS



FORMULAIRE D'INFORMATION ET DE CONSENTEMENT (sujet majeur)

L'appropriation de la matière gestuelle du chorégraphe par l'interprète en danse

IDENTIFICATION

Chercheur responsable du projet : Klara Garczarek

Programme d'enseignement : Danse

Adresse courriel : klara.garczarek@gmail.com

Téléphone : 438-931-2928

BUT GÉNÉRAL DU PROJET ET DIRECTION

Vous êtes invité à prendre part à ce projet visant à comprendre comment, dans un processus chorégraphique, l'interprète en danse s'approprie la matière gestuelle du chorégraphe.

Ce projet est réalisé dans le cadre d'un mémoire de maîtrise en danse de l'UQAM, sous la direction de Nicole Harbonnier-Topin, professeur du département de Danse de l'Université du Québec à Montréal. Elle peut être joint au (514) 987-3000 poste 2455 ou par courriel à l'adresse : harbonnier-topin.nicole@uqam.ca.

PROCÉDURE(S)

Les répétitions seront filmées et serviront à contextualiser les données recueillies lors des entrevues avec les interprètes participants au projet de recherche et à recueillir le verbatim du chorégraphe. Ne pouvant filmer uniquement les participants de l'étude, vous serez identifiables sur ces enregistrements vidéo. Les participants m'accorderont deux entretiens d'explicitation, selon la méthode de Pierre Vermersch. Dans ces entretiens, il est possible qu'ils mentionnent votre nom pour parler d'une interaction avec vous. La transcription sur support informatique qui en suivra ne permettra pas de vous identifier à moins d'un consentement de votre part.

AVANTAGES et RISQUES

Il n'y a pas de risque d'inconfort important associé à cette collaboration sinon d'être observé et filmé, et éventuellement d'être cité participant à la recherche.

CONFIDENTIALITÉ

Il est entendu que les renseignements recueillis lors des enregistrements vidéo et audio sont confidentiels et que seuls, le responsable du projet et son directeur de recherche, Klara Garczarek et Nicole Harbonnier-Topin, auront accès aux enregistrements vidéo et audio et au contenu de leurs transcription. Le matériel de recherche (cassette codée et transcription) ainsi que vos formulaires de consentement seront conservés séparément sous clé par le responsable du projet pour la durée totale du projet. Les cassettes ainsi que les formulaires seront détruits 2 ans après les dernières publications.

COMPENSATION FINANCIÈRE

Votre participation à ce projet est offerte gratuitement. Les résultats de la recherche vous seront transmis au terme du projet.

DES QUESTIONS SUR LE PROJET OU SUR VOS DROIT?

Vous pouvez contacter le responsable du projet au numéro (438) 931-2928 pour des questions additionnelles sur le projet. Vous pouvez également discuter avec la directrice de recherche Nicole Harbonnier-Topin des conditions dans lesquelles se déroule votre participation et de vos droits en tant que participants de recherche.

Le projet auquel vous allez participer a été approuvé au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains de l'UQÀM. Pour toute question ne pouvant être adressée au directeur de recherche ou pour formuler une plainte ou des commentaires, vous pouvez contacter le Président du Comité Institutionnel d'éthique de la recherche de l'UQÀM Joseph Josy Lévy, au numéro (514) 987-3000, poste 4483. Il peut également être joint au secrétariat du Comité au numéro (514) 987-3000, poste 7753.

REMERCIEMENTS

Votre collaboration est essentielle à la réalisation de ce projet de et nous tenons à vous en remercier.

☐ J'accepte d'être filmé(e) lors des répétitions

- ☐ Je n'accepte pas d'être filmé(e) lors des répétitions
- ☐ Je souhaite garder l'anonymat dans les résultats écrits de la recherche. Auquel cas, je choisis le pseudonyme suivant :
- ☐ J'accepte de divulguer mon nom lors des résultats écrits de la recherche.

SIGNATURES :

Je, _____ reconnais avoir lu le présent formulaire de consentement et consens volontairement à participer à ce projet de recherche. Je reconnais aussi que le responsable du projet a répondu à mes questions de manière satisfaisante et que j'ai disposé suffisamment de temps pour réfléchir à ma décision de participer. Je comprends que ma participation à cette recherche est totalement volontaire et que je peux y mettre fin en tout temps, sans pénalité d'aucune forme, ni justification à donner. Il me suffit d'en informer le responsable du projet.

Signature du participant :

Date :

Nom (lettres moulées) et coordonnées :

Signature du responsable du projet :

Date :

Veillez conserver le premier exemplaire de ce formulaire de consentement pour communication éventuelle avec l'équipe de recherche et remettre le second à l'interviewer.

APPENDICE J

TABLEAU DE CLAUDELLE (JOURNAL DE BORD)

10 Hrs	11	12	1	2	3	4
PARTY II	PARTY II	PARTY II	DÉGRADATION ?	CHAS	...	APPROPRIÉ
	① * A navarroc					
	1 tour					
① Vrais com- poids contact visuel entre nous nuance rythme geste précis	* Préciser nuance gestuelle					
② ↑ Rythme * ↓ + vigoureux salsa d'été salsa d'été salsa d'été	* 2 ravalades salsa d'été contact	* Rallade Reste à 4 parts "élégance" TOURNOIR sur son	* Caisse ? Me faut comme un chien ad. x suis à 4 parties	* Caisse ? Me faut comme un chien ad. x suis à 4 parties		
③ ↑ Rythme Rires, voix Regard Clair-obs. Hésitation	Encore plus ? plus brusque + vite + de voix	Irreadi ? 1 passer 1 passer	2 passées claire défensive bras lancés	1 longue pause claire reprise - précis impatience		
Rencontre agréable. il m'arrête 1 up cake	Me repasse jessie d'été rhythmer respirer les cups, les cups	Moude relever mais mélange des cups cake compteur	Me repasse le bassin 2x + suis m. 2x à terre de m'empêcher	idem mais 1x + Bosnie	BATAILLE de cup cake. Esquive Esquive	
RECORD	TESTA MINE. HON					

préciser
qd, on se
quitte

préciser
qd, on se
quitte

BIBLIOGRAPHIE

- Barbier, J-M., Galatanu O. (dir). (1998). *Action, affects et transformation de soi*. Éducation et formation. Paris : PUF.
- Begon, E., Mairesse, P. (2013, septembre). Réflexivité et capabilité: la part de création dans l'activité. Dans M. Parlier, A-L. Ulmann (dir.), Réflexivité et pratique professionnelle, *Éducation Permanente*, 196, 39-52.
- Bellenger L., Couchaere M-J. (dir). (2005). *Les techniques de questionnement : poser et se poser les bonnes questions*. Issy-Les-Moulineaux : ESF éditeur.
- Bernard, M. (2001). *De la création chorégraphique*. Paris: Centre National de la danse.
- Berthoz, A., Jorland, G. (2004). *L'empathie*. Paris : Odile Jacob.
- Bienaise, J. 2008. *Présence à soi et présence scénique en danse contemporaine. Expérience de quatre danseuses et onze spectateurs dans une représentation de la pièce The Shallow end* (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal
- Bossati, P. (dir.). (1992). Interprètes Inventeurs. *Cahiers du Renard* (11-12). Paris : Anfiac
- Bourgeois, E., Nizet, J. (2005). *Apprentissage et formation des adultes* (3e éd.). Paris : Presses universitaires de France. (Original publié en 1997).
- Brillant Annequin, A. (2002). Corps intimes et codifications du corps dans la mise en scène contemporaine. Dans C. Fintz (dir.). *Du corps virtuel la virtualité des corps, tome II. Littérature, arts, sociologie* (p.33-48). Paris : L'Harmattan.
- Brunel, M-L., Martiny, C. (2004). Les conceptions de l'empathie avant pendant et après Rogers, *Carrierologie*, 9(3-4), 473-500. Accessible à l'adresse : http://psychologie-positive.net/IMG/pdf/2222_Les_conceptions_de_l_empathie_avant.pdf
- Cesvre, S., Langlo, G. (2013, septembre). Apprendre à réfléchir son expérience. Dans M. Parlier, A-L Ulmann (dir.), Réflexivité et pratique professionnelle, *Éducation Permanente*, (196), 87-98.

- Clot, Y. (2008). *Travail et pouvoir d'agir*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Cosnier, J., Brossard, A. (1984). *La communication non-verbale*. Paris : Delachaux & Niestlé
- Cosnier, J., Vaysse, J. (1997). Sémiotique des gestes communicatifs. Dans J. Cosnier (éd.), *Geste, cognition et communication. Nouveaux actes sémiotiques*, 52-53-54, 7-28. Limoges : Presses Universitaires de Limoges.
- Deschamps, C. (1995). L'intercorporalité chez Merleau-Ponty : Un concept clé pour saisir la complexité du corps dans son rapport au monde. *Revue de l'Association pour la recherche qualitative*, 14, 73-87.
- De Lavergne, C. (2007). La posture du praticien chercheur : un analyseur de l'évolution de la recherche qualitative. Actes du colloque Bilan et perspectives de la recherche qualitative. *Revue de l'Association pour la recherche qualitative*, hors série (3), 28-43.
- Deslauriers, J-P. (1991). *Recherche qualitative guide pratique*. Montréal : McGraw-Hill.
- Desprès, A. (1998). *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine : Logique du geste esthétique*. Paris : ANRT.
- Dupuy, D. (1992). Le royaume dont le prince est un danseur. Dans Bossatti, P. (dir.), *Interprètes inventeurs. Les cahiers du renard*, (11-12), 89-98. Paris : Anfiac.
- Faure, S. (1998). *Les processus d'incorporation et d'appropriation du métier de danseur. Sociologie des modes d'apprentissage de la danse "classique" et de la danse "contemporaine"* (thèse de doctorat inédite). Université Lumière Lyon 2.
- Faure, S. (2000). *Apprendre par corps : socio-anthropologie des techniques de danse*. Paris: La dispute.
- Febvre, M. (1987). *La danse au défi*. Montréal : Parachute.
- Febvre, M. (1995). *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris : Chiron
- Flahault, F. (2006). « Be Yourself! »: Au delà de la conception occidentale de l'individu. Paris : Mille et une nuits.

- Fortin, S., Newell, P. (2008). Dynamiques relationnelles entre chorégraphes et danseurs contemporains. Dans S. Fortin (dir.), *Danse et santé : Du corps intime au corps social* (p. 87-114). Québec, QC : Presses de l'Université du Québec.
- Gallese, V. (2004, novembre). Les neurones miroirs (A-M Varigault, trad.). *Interdisciplines*, 1-10.
- Gallese, V. 2005. «Embodied simulation: from neurons to phenomenal experience». *Phenomenology and the Cognitive Sciences*. (4), 23-48.
Accessible à l'adresse :
<http://www.unipr.it/arpa/mirror/pubs/pdf/Gallese/Gallese%202005.pdf>
- Galloway, S. (1992). Libre d'interpréter. Dans Bossatti, P. (dir.), *Interprètes inventeurs. Les cahiers du renard*, (11-12), 71-73. Paris : Anfiac.
- Gaudet, C. (2012). *L'ambiguïté comme vecteur de sensation, Réflexion sur quatre études chorégraphiques* (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal
- Godart, H. (2008). Le geste et sa perception. Dans I. Ginot et M. Michel, *La danse au XXe siècle* (2^e éd.). (p. 224-229). Paris: Larousse. (Original publié en 1995).
- Gosselin, P., Le Coguiec, É. (2009). *La recherche création: Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Presses de l'Université du Québec.
- Gosselin, P., Laurier, D. (2004). *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal : Guérin.
- Granville, O. (1992). La réconciliation. Dans Bossatti, P. (dir.), *Interprètes inventeurs. Les cahiers du renard*, (11-12), 43-48. Paris : Anfiac.
- Gravel, C. (2012). *La création du danseur dans l'espace de l'œuvre chorégraphique : autopoïétique d'une (re)prise de rôle* (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.
- Harbonnier-Topin, N. (2001, printemps-été). L'analyse du mouvement (ADM), une danse du regard : L'enseignement d'Hubert Godard. *Nouvelles de danse*, (46-47), 100-113.
- Harbonnier-Topin, N. (2009). *Autour de la proposition dansée : Regard sur les interactions professeur- élève dans la classe technique de danse*

- contemporaine* (thèse de doctorat inédite). Conservatoire National des Arts et Métiers, Paris.
- Huesca, R. (2004). Michel Foucault et les chorégraphes français. *Le Portique*. (13-14), 9p. Accessible à l'adresse : <http://leportique.revues.org/632#text>
- Husserl, E. (1970). *L'idée de la phénoménologie : cinq leçons* (Alexandre Lowit, trad.). Paris : Presses universitaires de France.
- Huynh-Montassier, E. (1992). Passages secrets. Dans Marietta secret/Hervé Robbe (édit.), *Le corps de la danse* (p.10-13).
- Jean, G. (1991). *Pour une pédagogie de l'imaginaire* (Nouvelle éd.). Paris : Casterman. (Original publié en 1977).
- Karsenti, T., Savoie-Zajc L. (dir.). (2004). *La recherche en éducation : étapes et approches*. Sherbrooke: Editions du CRP.
- Koren, A (1992). La maîtrise du personnage. Dans Bossatti, P. (dir.), *Interprètes inventeurs. Les cahiers du renard*, (11-12), 65-70. Paris : Anfiac.
- Lamirandé, C. (2003). *Le sentiment d'appropriation d'une œuvre ouverte : Étude d'inspiration phénoménologique du vécu de l'interprétation* (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.
- Laplantine, F. (2010). *L'enquête et ses méthodes : La description ethnographique*. Paris: Armand Colin.
- Launay, I. (2001). Le don du geste, *Protée* 29(2), 85-96. Accessible à l'adresse: <http://id.erudit.org/iderudit/030629ar>
- Leduc, D. (1996). *Les espaces de l'interprète en danse contemporaine* (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.
- Leduc, D. (2007). *Étude phénoménologique de l'état d'authenticité dans l'acte d'interprétation en danse contemporaine* (thèse de doctorat inédite). Université du Québec à Montréal.
- Lefebvre, L. (2002) À propos de l'expérience de l'œuvre et de la question d'appropriation. *Revue d'art contemporain ETC*, (58), 18-21.

- Levac, M. (1993). Table ronde du point de vue de l'interprète. [vidéocassette VHS]. Montréal : *Festival International de Nouvelle Danse*. Département de danse de l'UQÀM.
- Levac, M. (2006). L'interprète créateur. *Jeu : revue de théâtre* 2(119), 45-50. Accessible à l'adresse : <http://id.erudit.org/iderudit/24437ac>
- Lombard, B. (1992, novembre). De passage. Dans Bossatti, P. (dir.), *Interprètes inventeurs. Les cahiers du renard*, (11-12), 25-30. Paris : Anfiac.
- Louppe, L. (1997). *Poétique de la danse contemporaine*. Paris : Contredanse.
- Mappin, J. (2000). *Speaking the unspeakable in contemporary dance: the dialogue between choreographer and interpreter in the creative process* (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.
- Martin, A. (2007). *Abécédaire du corps dansant, D- Dressage*. Document inédit.
- Mbiatong, J. (2013, septembre). L'approche réflexive : quels enjeux pour les praticiens ? Dans M. Parlier, A-L. Ulmann (dir.), *Réflexivité et pratique professionnelle, Éducation Permanente*, (196), 139-149.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard.
- Mesure, S., Savidon, P. (dir). (2006). *Le dictionnaire des sciences humaines*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Mucchieli A. (dir.). (1996). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin/Masson.
- Paillé, P., Mucchielli, A. (2003). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin.
- Paillé, P. (dir). (2006). *La méthodologie qualitative*. Paris : Éditions Armand Collin.
- Paillé, P. (1994). L'analyse par théorisation ancrée. *Cahiers de Recherche Sociologique*, (23), 147-181.
- Paillé, P. (2011). Décrire, analyser, comprendre, interpréter, expliquer. *Expliciter*, (90), 32-51.

- Parlier, M., Ulmann, A-L. (dir). (2013, septembre). Réflexivité et pratique professionnelle, *Éducation Permanente*, (196), 200p.
- Penot, A. (1992). Les discrets. Dans Bossatti, P. (dir.), *Interprètes inventeurs. Les cahiers du renard*, (11-12), 107-110. Paris : Anfiac.
- Perraud, M. (2006). *Les stratégies d'apprentissage*. Paris : Armand Colin.
- Perrin, J. (2006, octobre). Les corporeités dispersives du champ chorégraphique. O. Duboc, M.D. d'Urso, J. Nioche. In H. Marchal et A. Simon (dir.). Actes du colloque international: Projection: des organes hors du corps, 13-14 octobre 2006, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 101-107. Accessible à l'adresse: www.epistemocritique.org
- Piaget, J. (1984). *La naissance de l'intelligence chez l'enfant* (9e éd.). Paris : Delachaux et Niestlé. (Original publié en 1936).
- Quaglia, R. (1992). Un certain état. Dans Bossatti, P. (dir.), *Interprètes inventeurs. Les cahiers du renard*, (11-12), 35-42. Paris : Anfiac.
- Ricoeur, P. (1986). *À l'école de la phénoménologie*. Paris : Vrin.
- Rizzolatti G, Fadiga L, Fogassi L, Gallese V. (1996). «Premotor cortex and the recognition of motor actions.». *Cognitive Brain Research*. (3), 131-141.
- Rizzolatti, G., Sinigaglia, C. (2008). *Les neurones miroirs*. Paris : Odile Jacob.
- Robert, P., Rey-Debove, J., Rey, A. (dir). (2012). *Le petit Robert 2012*.
- Rojot, J. (2006). *La négociation*. Paris : Vuibert.
- Roquet, C. (2009). *Fattoumi, Lamoureux : danser l'entre l'autre*. Paris : Séguier.
- Rouiller, Q. (1993). Danseur-interprète au Conservatoire de Paris. *Marsyas*, (28), 45-49.
- Saporta, K. (1998). . Création chorégraphique et conceptualisation. Dans *Histoires de corps : à propos de la formation du danseur*, 139-147. Paris : Cité de la Musique.
- Schaeffer, J-M. (1999). *Pourquoi la fiction?* Paris : Éditions du Seuil.

- Sorignet, P-E. (2010). *Danser : Enquête dans les coulisses d'une vocation*. Paris : La Découverte.
- Sibony, D. (1995). *Le corps et sa danse*. Paris : Seuil.
- Tâché, A. (2003). *L'adaptation : un concept sociologique systémique*. Paris : L'Harmattan.
- Tousignant, M. (1993). *Les approches alternatives qualitatives de recherche*. Cours : Méthodes et techniques de recherche. Document inédit préparé à la demande de Paul Godbout.
- Vaysse, J. (1995, juin). La pensée mise en corps. *Marysas*, (34), 45-51.
- Vellet, J. (2003). *Contribution à l'étude des discours en situation dans la transmission de la danse. Discours et gestes dansés dans le travail d'Odile Duboc* (thèse de doctorat inédite). Université Paris 8.
- Vellet, J. (2006). La transmission matricielle de la danse contemporaine. *STAPS* 72(2), 79-91. Accessible à l'adresse : <http://www.cairn.info/revue-staps-2006-2-page-79.htm>
- Vermersch, P. (2004). *L'entretien d'explicitation. Nouvelle édition enrichie d'un glossaire*. Issy-Les-Moulineaux : ESF éditeur.
- Vermersch, P. (2007, octobre). Approches des effets perlocutoires : 1/ Différentes causalités perlocutoires : demander, convaincre, induire. *Expliciter*, (71), 23p. Accessible à l'adresse : http://expliciter.fr/IMG/pdf/expliciter_71_octobre_2007.pdf
- Vermersch, P. (2009, octobre). Méthodologie d'analyse des verbalisations relatives à des vécus. Première partie : organiser les données de verbalisation en suivant le « modèle de la sémiose ». *Expliciter*, (81), 40p. Accessible à l'adresse : http://www.grex2.com/assets/files/expliciter/81_octobre_2009.pdf
- Vermersch, P. (2009, décembre). Méthodologie de l'analyse et de l'interprétation des données de verbalisation relatives au vécu. Deuxième partie : Analyse et interprétation des données. *Expliciter*, (82), 40p. Accessible à l'adresse : http://www.grex2.com/assets/files/expliciter/expliciter_82__decembre_2009.pdf
- Vermersch, P. (2012). Trois causalités perlocutoires. Dans *Explicitation et phénoménologie : Formation et pratiques professionnelles* (p. 247-290). Paris : Presses Universitaires de France.

Winkin, Y. (dir), Bateson. G. (1981). *La nouvelle communication*. Paris : Éditions du Seuil.

Winnykamen, F. (1990). *Apprendre en imitant?* Paris : Presses Universitaires de France.

Sites internet consultés:

<http://www.cnrtl.fr>

<http://www.chevaleyre.com/cc/Apprentissage/apprent4.htm>

<http://ledanseurnepesepaslourd.com/2012/05/26/graduer-en-mai-2012-1/#more-1481>

http://www.maribe.ca/marie_beland.html

<http://www.edcmtl.com/fr/helene-leclair>